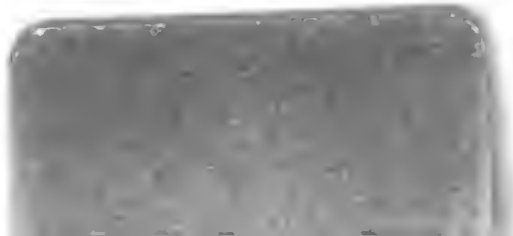
STANFORD UNIVERSITY LIBRARY
1909



Digitized by Google

Wiener Totentanz.

Heyſe, Ludwig, Almanaccando. Bilder aus Italien. 8°. Geheftet ℳ 4.50, eleg. gebunden ℳ 5.60.

— — **Die Althofleute.** Ein Sommerroman. Mit Illuſtrationen von Wilh. Schulz. 8°. Geheftet ℳ 3.—, eleg. gebunden ℳ 4.20.

— — **Auf der Schneide.** Geſchichtenbuch. 8°. Geheftet ℳ 4.—, eleg. gebunden ℳ 5.—.

— — **Auf der Sonnenſeite.** Ein Geſchichtenbuch. 8°. Geheftet ℳ 4.50, eleg. gebunden ℳ 5.60.

— — **Das bunte Buch.** Humoresken aus Zeit und Leben, Litteratur und Kunſt. 8°. Geheftet ℳ 3.60, eleg. gebunden ℳ 4.80.

— — **Buch der Laune.** Neue Geſchichten. 8°. Geheftet ℳ 4.—, eleg. gebunden ℳ 5.—

— — **Blaue Fernen.** Neue Reiſebilder. 8°. Geheftet ℳ 3.60, eleg. geb. ℳ 4.80.

— — **Jerline Gabillon.** Ein Künſtlerleben. Mit 18 Zeichnungen von Helene Bettelheim-Gabillon und 2 Bildniſſen. 8°. Geheftet ℳ 3.60, eleg. gebunden ℳ 4.80

— — **Neues Geſchichtenbuch.** 8°. Geheftet ℳ 4.—, eleg gebunden ℳ 5.—.

— — **Von Kalau bis Säkkingen.** Ein gemütliches Kreuz und Quer. 8°. Geheftet ℳ 4.—, eleg. geb. ℳ 5.—

— — **Regenbogen.** Sieben heitere Geſchichten. Mit Illuſtrationen von Wilh. Schulz. 8°. Geheftet ℳ 3.— eleg. gebunden ℳ 4.20.

— — **Glückliche Reiſen.** 8°. Geheftet ℳ 4.—, eleg gebunden ℳ 5.—.

— — **Ein engliſcher September.** Heitere Fahrten jenſeits des Kanals. 8°. Geheftet ℳ 3.60, eleg. geb. ℳ 4.80

Wiener Totentanz.

Gelegentliches über verſtorbene Künſtler und ihresgleichen

von

Ludwig Hevesi.

Stuttgart.
Verlag von Adolf Bonz & Comp.
1899.

Heyse, Ludwig, Almanaccando. Bilder aus Italien. 8°. Geheftet ℳ 4.50, eleg. gebunden ℳ 5.60.

— — **Die Althofleute.** Ein Sommerroman. Mit Illustrationen von Wilh. Schulz. 8°. Geheftet ℳ 3.—, eleg. gebunden ℳ 4.20.

— — **Auf der Schneide.** Geschichtenbuch. 8°. Geheftet ℳ 4.—, eleg. gebunden ℳ 5.—.

— — **Auf der Sonnenseite.** Ein Geschichtenbuch. 8°. Geheftet ℳ 4.50, eleg. gebunden ℳ 5.60.

— — **Das bunte Buch.** Humoresken aus Zeit und Leben, Litteratur und Kunst. 8°. Geheftet ℳ 3.60, eleg. gebunden ℳ 4.80.

— — **Buch der Laune.** Neue Geschichten. 8°. Geheftet ℳ 4.—, eleg. gebunden ℳ 5.—

— — **Blaue Fernen.** Neue Reisebilder. 8°. Geheftet ℳ 3.60, eleg. geb. ℳ 4.80.

— — **Berline Gabillon.** Ein Künstlerleben. Mit 18 Zeichnungen von Helene Bettelheim-Gabillon und 2 Bildnissen. 8°. Geheftet ℳ 3.60, eleg. gebunden ℳ 4.80

— — **Neues Geschichtenbuch.** 8°. Geheftet ℳ 4.—, eleg gebunden ℳ 5.—.

— — **Von Kalau bis Säkkingen.** Ein gemütliches Kreuz und Quer. 8°. Geheftet ℳ 4.—, eleg. geb. ℳ 5.—

— — **Regenbogen.** Sieben heitere Geschichten. Mit Illustrationen von Wilh. Schulz. 8°. Geheftet ℳ 3.— eleg. gebunden ℳ 4.20.

— — **Glückliche Reisen.** 8°. Geheftet ℳ 4.—, eleg gebunden ℳ 5.—.

— — **Ein englischer September.** Heitere Fahrten jenseits des Kanals. 8°. Geheftet ℳ 3.60, eleg. geb. ℳ 4.8

Wiener Totentanz.

Gelegentliches über verſtorbene Künſtler und ihresgleichen

von

Ludwig Hevesi.

Stuttgart.
Verlag von Adolf Bonz & Comp.
1899.

PT2055
H m.c
1879

Druck von A. Bonz' Erben in Stuttgart.

Digitized by Google

Vorwort.

Die Toten, denen dieſes Buch gewidmet iſt, waren einſt ſehr lebendig. Die meiſten gehörten zum Beſten von dem, was man Wiener Leben nennt. Mit der Mehrzahl hatte ich lange Bekanntſchaften oder vertraute Freundſchaften. Ihr Verluſt iſt mir perſönlich nahe gegangen. Daher der Ton mancher dieſer Gedenkſchriften, ein Ton übrigens, auf den in gewiſſen Augenblicken das ganze Wiener Publikum geſtimmt war. Das Gefühl von Nationaltrauer, das der Tod eines Makart, Gabillon, Mitterwurzer, Tilgner und noch anderer in dieſer gemütlichen Großſtadt erweckte, ſtellt man ſich anderswo vielleicht gar nicht vor. Ich glaube, es iſt in dieſen Aufſätzen verſtändlich genug mit ausgedrückt. Die Zuſammenſtellung von Jubel- und Trauerſchriften mag die einzelnen Bildniſſe ergänzen. Für eine ſpätere Zeit iſt es ganz ſchätzbar, ſolche Aufſchreie des Tages, Naturlaute

Wiener Totentanz.

Wiener Totentanz.

Heyse, Ludwig, Almanaccando. Bilder aus Italien. 8°. Geheftet ℳ 4.50, eleg. gebunden ℳ 5.60.

— — **Die Althofleute.** Ein Sommerroman. Mit Illustrationen von Wilh. Schulz. 8°. Geheftet ℳ 3.—, eleg. gebunden ℳ 4.20.

— — **Auf der Schneide.** Geschichtenbuch. 8°. Geheftet ℳ 4.—, eleg. gebunden ℳ 5.—.

— — **Auf der Sonnenseite.** Ein Geschichtenbuch. 8°. Geheftet ℳ 4.50, eleg. gebunden ℳ 5.60.

— — **Das bunte Buch.** Humoresken aus Zeit und Leben, Litteratur und Kunst. 8°. Geheftet ℳ 3.60, eleg. gebunden ℳ 4.80.

— — **Buch der Laune.** Neue Geschichten. 8°. Geheftet ℳ 4.—, eleg. gebunden ℳ 5.—

— — **Blaue Fernen.** Neue Reisebilder. 8°. Geheftet ℳ 3.60, eleg. geb. ℳ 4.80.

— — **Jerline Gabillon.** Ein Künstlerleben. Mit 18 Zeichnungen von Helene Bettelheim-Gabillon und 2 Bildnissen. 8°. Geheftet ℳ 3.60, eleg. gebunden ℳ 4.80.

— — **Neues Geschichtenbuch.** 8°. Geheftet ℳ 4.—, eleg. gebunden ℳ 5.—.

— — **Von Kalau bis Säkkingen.** Ein gemütliches Kreuz und Quer. 8°. Geheftet ℳ 4.—, eleg. geb. ℳ 5.—.

— — **Regenbogen.** Sieben heitere Geschichten. Mit Illustrationen von Wilh. Schulz. 8°. Geheftet ℳ 3.—, eleg. gebunden ℳ 4.20.

— — **Glückliche Reisen.** 8°. Geheftet ℳ 4.—, eleg. gebunden ℳ 5.—.

— — **Ein englischer September.** Heitere Fahrten jenseits des Kanals. 8°. Geheftet ℳ 3.60, eleg. geb. ℳ 4.80.

Digitized by Google

Wiener Totentanz.

Gelegentliches über verſtorbene Künſtler und ihresgleichen

von

Ludwig Hevesi.

Stuttgart.
Verlag von Adolf Bonz & Comp.
1899.

PT 2355
H m t c
1577

Druck von A. Bonz' Erben in Stuttgart.

Digitized by Google

Vorwort.

Die Toten, denen dieſes Buch gewidmet iſt, waren einſt ſehr lebendig. Die meiſten gehörten zum Beſten von dem, was man Wiener Leben nennt. Mit der Mehrzahl hatte ich lange Bekanntſchaften oder vertraute Freundſchaften. Ihr Verluſt iſt mir perſönlich nahe gegangen. Daher der Ton mancher dieſer Gedenkſchriften, ein Ton übrigens, auf den in gewiſſen Augenblicken das ganze Wiener Publikum geſtimmt war. Das Gefühl von Nationaltrauer, das der Tod eines Makart, Gabillon, Mitterwurzer, Tilgner und noch anderer in dieſer gemütlichen Großſtadt erweckte, ſtellt man ſich anderswo vielleicht gar nicht vor. Ich glaube, es iſt in dieſen Aufſätzen verſtändlich genug mit ausgedrückt. Die Zuſammenſtellung von Jubel- und Trauerſchriften mag die einzelnen Bildniſſe ergänzen. Für eine ſpätere Zeit iſt es ganz ſchätzbar, ſolche Aufſchreie des Tages, Naturlaute

des Lebens gleichſam, feſtzulegen. Spätere zuſammenfaſſende Darſtellungen der Kunſt- und Theatergeſchichte laſſen in ihrer gleichmäßigen, objektiven Temperatur nicht mehr erkennen, welchen Wärmegrad die Beziehungen der einzelnen Menſchen zu ihren Zeitgenoſſen wirklich gehabt haben. So mag ein Zeitbuch, wie dieſes, als Thermometer willkommen ſein.

Wien, 26. März 1899.

L. H.

Inhalt.

Theater.

Seite

Charlotte Wolter. (Zu ihrem Jubeltag) 3
Charlotte Wolter. (Nachruf) 10
Ludwig Gabillon. (Einen Tag vor seinem Jubelabend) 18
Ludwig Gabillon. (Nachruf) 27
Ludwig Gabillon. (Nachruf) 34
Zerline Gabillon. (Nachruf) 44
Mitterwurzer in Amerika. (Nach seinen eigenen Mitteilungen) I. II 51
Mitterwurzer. (Ein Wort über einen Toten) 72
Friedrich Mitterwurzer. (Nachruf) 80
Helene Hartmann. (Nach fünfundzwanzig Jahren) . . . 90
Helene Hartmann. (Nachruf) 97
Aus der Jugend einer alten Frau 103
Amalie Haizinger 114
La Roche. (Ein Gedenkblatt am Tage seines Begräbnisses) 122
Bei Karl Meixner 128
Fanny Elßler 136
Ludwig Arnsburg 145
Von der toten Gallmeyer 148

Bildende Kunst.

Hans Makart 155
Hans Makart. (Am Tage vor seinem Begräbnis) . . . 168
Makart-Erinnerungen 176

des Lebens gleichsam, festzulegen. Spätere zusammenfassende Darstellungen der Kunst- und Theatergeschichte lassen in ihrer gleichmäßigen, objektiven Temperatur nicht mehr erkennen, welchen Wärmegrad die Beziehungen der einzelnen Menschen zu ihren Zeitgenossen wirklich gehabt haben. So mag ein Zeitbuch, wie dieses, als Thermometer willkommen sein.

Wien, 26. März 1899.

L. H.

Inhalt.

Theater.

Seite

Charlotte Wolter. (Zu ihrem Jubeltag) 3
Charlotte Wolter. (Nachruf) 10
Ludwig Gabillon. (Einen Tag vor seinem Jubelabend) 18
Ludwig Gabillon. (Nachruf) 27
Ludwig Gabillon. (Nachruf) 34
Zerline Gabillon. (Nachruf) 44
Mitterwurzer in Amerika. (Nach seinen eigenen Mitteilungen) I. II 51
Mitterwurzer. (Ein Wort über einen Toten) 72
Friedrich Mitterwurzer. (Nachruf) 80
Helene Hartmann. (Nach fünfundzwanzig Jahren) . . . 90
Helene Hartmann. (Nachruf) 97
Aus der Jugend einer alten Frau 103
Amalie Haizinger 114
La Roche. (Ein Gedenkblatt am Tage seines Begräbnisses) 122
Bei Karl Meixner 128
Fanny Elßler 136
Ludwig Arnsburg 145
Von der toten Gallmeyer 148

Bildende Kunst.

Hans Makart 155
Hans Makart. (Am Tage vor seinem Begräbnis) . . . 168
Makart-Erinnerungen 176

Digitized by Google

PT2655
H7A6
1877

Druck von A. Bonz' Erben in Stuttgart.

Digitized by Google

Vorwort.

Die Toten, denen dieſes Buch gewidmet iſt, waren einſt ſehr lebendig. Die meiſten gehörten zum Beſten von dem, was man Wiener Leben nennt. Mit der Mehrzahl hatte ich lange Bekanntſchaften oder vertraute Freundſchaften. Ihr Verluſt iſt mir perſönlich nahe gegangen. Daher der Ton mancher dieſer Gedenkſchriften, ein Ton übrigens, auf den in gewiſſen Augenblicken das ganze Wiener Publikum geſtimmt war. Das Gefühl von Nationaltrauer, das der Tod eines Makart, Gabillon, Mitterwurzer, Tilgner und noch anderer in dieſer gemütlichen Großſtadt erweckte, ſtellt man ſich anderswo vielleicht gar nicht vor. Ich glaube, es iſt in dieſen Aufſätzen verſtändlich genug mit ausgedrückt. Die Zuſammenſtellung von Jubel- und Trauerſchriften mag die einzelnen Bildniſſe ergänzen. Für eine ſpätere Zeit iſt es ganz ſchätzbar, ſolche Aufſchreie des Tages, Naturlaute

Digitized by Google

des Lebens gleichsam, festzulegen. Spätere zusammenfassende Darstellungen der Kunst- und Theatergeschichte lassen in ihrer gleichmäßigen, objektiven Temperatur nicht mehr erkennen, welchen Wärmegrad die Beziehungen der einzelnen Menschen zu ihren Zeitgenossen wirklich gehabt haben. So mag ein Zeitbuch, wie dieses, als Thermometer willkommen sein.

Wien, 26. März 1899.

L. H.

Inhalt.

Theater.

Seite

Charlotte Wolter. (Zu ihrem Jubeltag) 3
Charlotte Wolter. (Nachruf) 10
Ludwig Gabillon. (Einen Tag vor seinem Jubelabend) 18
Ludwig Gabillon. (Nachruf) 27
Ludwig Gabillon. (Nachruf) 34
Berline Gabillon. (Nachruf) 44
Mitterwurzer in Amerika. (Nach seinen eigenen Mitteilungen) I. II 51
Mitterwurzer. (Ein Wort über einen Toten) 72
Friedrich Mitterwurzer. (Nachruf) 80
Helene Hartmann. (Nach fünfundzwanzig Jahren) . . . 90
Helene Hartmann. (Nachruf) 97
Aus der Jugend einer alten Frau 103
Amalie Haizinger 114
La Roche. (Ein Gedenkblatt am Tage seines Begräbnisses) 122
Bei Karl Meixner 128
Fanny Elßler 136
Ludwig Arnsburg 145
Von der toten Gallmeyer 148

Bildende Kunst.

Hans Makart 155
Hans Makart. (Am Tage vor seinem Begräbnis) . . . 168
Makart-Erinnerungen 176

Seite

Makarts Nachlaß 186
Hans Canon. (Ein Blatt auf ein Grab) 192
Emil J. Schindler. (Nachruf) 202
Eine Schindler-Ausstellung. (Künstlerhaus) 209
Schindlers Nachlaß. (Künstlerhaus) 218
Viktor Tilgner. (Ein Blatt der Erinnerung) 227
Tilgnersche Kunst. (Künstlerhaus) 235
Im Atelier. (Eine Skizze nach der Natur) 244
Ernste Plastik 257
Heinrich Natter. (Nachruf) 266
Theodor von Hörmann 272
Graf Edmund Zichy 282

Musik.

Rubinstein 295
Wieniawskiana 305
Erinnerungen an Robert Volkmann 318
Eine Wiener Figur. (Anton Bruckner) 333

Litteratur.

Eduard von Bauernfeld. I. II. 341
Etwas über Heinrich Laube 355
Vom Wiener Spaziergänger 368
Ferdinand Kürnberger 376
Hippolyt Schaufert 388

Theater.

Charlotte Wolter.

(Zu ihrem Jubeltag.)

15. Mai 1887.

Und hätte einer Charlotte Wolter ſpielen ſehen, ſo oft ſie überhaupt aufgetreten iſt, und kennte ihre ganze Kunſt auswendig, das letzte Warum bliebe ihm doch ein Rätſel, ſolange er die große Künſtlerin nicht als einfache Frau geſehen hat. Um ihr Weſen ganz zu begreifen, muß man nicht nur Charlotte Wolter als Sappho, ſondern auch Sappho als Charlotte Wolter geſehen haben. Denn in dieſer Rolle, die keine iſt, geht einem erſt das Elementare an ihr auf, jener Zauber des Perſönlichen, der die ganze künſtleriſche Leiſtung ihres Lebens ſo überzeugend macht, wie nur Naturerſcheinungen zu ſein pflegen. Im Hauſe, im Salon, zeigt ſich die Natur, aus der ihre Kunſt ſprießt, jenes Angeborene, das Genie heißt, und nur noch Talent braucht, um die Fähigkeit des plaſtiſchen Geſtaltens zu erwerben.

Charlotte Wolter im Salon iſt eine gute Erklärung von Charlotte Wolter auf der Bühne. Sie hat noch kein Wort geſagt und ſchon iſt die ganze Umgebung auf ihren

Ton geſtimmt. Sie trägt etwa das Haar griechiſch geordnet und ein mattgoldenes Lorbeerband darin, aber das erſcheint als die ſelbſtverſtändliche Ergänzung eines ſapphiſchen Geſichtsſchnittes. Sie trägt, was bei jeder andern eine Toilette heißen würde; bei ihr macht es die Wirkung eines Koſtüms. Jede Farbenſchattierung lächelt oder zürnt, wird zum Gemütsausdruck, der Diamant blitzt wie ein brennendes Auge, die Bandſchleife ſpielt auf einen dramatiſchen Knoten an. Ein ſtilles Lächeln liegt auf ihren Zügen; man begreift ſogleich, daß jener Foreſtiere auf Capri ſich in Aſſunta Leoni verliebt hat. Sie ſteht, ſie geht, ſie ſitzt; man verſteht plötzlich eine ganze Reihe von ſtummen Wirkungen, die man irgend einmal erfahren: die zur Statue verſteinerte Hermione; die langſam hinausſchreitende Kriemhild, die einen letzten langen Blick nach Siegfried zurückſendet; Kleopatra in ihrer Gruft, wie eine ägyptiſche Grabſtatue daſitzend, die beiden Hände vor ſich auf die beiden Kniee gelegt, ihre eigene Mumie ſchon vor dem Tode; Antigone, welche ſchwebenden Ganges des Altares Rund umwandelt; Lady Macbeth, die nach der Banquo-Scene am Tiſchende ſitzt und wie fröſtelnd unter dem Anhauch des Jenſeits den Purpurmantel enger um ſich zieht; Lady Macbeth, die geſpenſtige Schlafwandlerin, welche geht, ohne einen Fuß zu rühren, wie von Lüften dahergetragen, weit zurückgelehnt in unſichtbare Arme, in faſt unmöglichem Gleichgewicht. Das alles ſieht man Charlotten an, ohne daß ſie es ahnt. Einiges davon trägt man wohl auch aus ſeinem Theatergedächtnis in die Salon-

gegenwart herüber, aber unwillkürlich, denn die Keime dazu ſind da in dieſen unbewußten, unbeabſichtigten Bewegungen. Und ſie weiß wirklich nichts davon. Sie iſt einfach und kunſtlos, in ihrer Weiſe; ſie giebt ſich, wie ſie iſt, — ſie ſpielt ja auch, wie ſie iſt. Sie hat die Beſcheidenheit einer Königin, die an ihre Größe gewöhnt iſt, und den Stolz eines harmloſen Kindes von ſechzehn Jahren, das den erſten Balltriumph erlebt.

Und noch hat ſie nicht geſprochen. Jetzt ſagt ſie einige Worte, welche die wenigſten Anweſenden verſtehen, aber ein elektriſches Zucken geht durch das ganze Gemach. Was hat ſie denn großes geſagt? Nichts, auf eine gangbare Höflichkeit die erwartete Antwort erteilt. Aber das iſt ja ihr größtes Genie: ſie ſpricht ein gelaſſenes Wort groß aus. Wie viele lebloſe Dramen hat ſie damit lebendig gemacht. Der Ton ihrer Stimme galvaniſiert Totes. Man gebe ihr das Sinnloſe zu ſprechen, ſie wird ihm den Sinn des Leibes geben, einen bebenden Puls, einen vibrierenden Nerv. Die Telephoniker haben eine Walze erfunden, auf deren Staniolüberzug ein Muſikſtück, eine Rede, Hundegebell und Nachtigallenſchlag in ihrer ganzen Natürlichkeit aufbewahrt und nach Belieben jederzeit wieder hörbar gemacht werden. Das Verfahren iſt nur noch zu vervollkommnen, dann wird man Muſeen ſolcher Walzen anlegen und nach dreihundert Jahren eine Arie der Patti hervorholen, oder den Iphigenien-Monolog von Charlotte Wolter, wie er einem längſt zu Staub gewordenen Geſchlechte einſt in die Nerven geſprochen wurde. Ja wohl,

Ton geſtimmt. Sie trägt etwa das Haar griechiſch geordnet und ein mattgoldenes Lorbeerband darin, aber das erſcheint als die ſelbſtverſtändliche Ergänzung eines ſapphiſchen Geſichtsſchnittes. Sie trägt, was bei jeder andern eine Toilette heißen würde; bei ihr macht es die Wirkung eines Koſtüms. Jede Farbenſchattierung lächelt oder zürnt, wird zum Gemütsausdruck, der Diamant blitzt wie ein brennendes Auge, die Bandſchleife ſpielt auf einen dramatiſchen Knoten an. Ein ſtilles Lächeln liegt auf ihren Zügen; man begreift ſogleich, daß jener Foreſtiere auf Capri ſich in Aſſunta Leoni verliebt hat. Sie ſteht, ſie geht, ſie ſitzt; man verſteht plötzlich eine ganze Reihe von ſtummen Wirkungen, die man irgend einmal erfahren: die zur Statue verſteinerte Hermione; die langſam hinausſchreitende Kriemhild, die einen letzten langen Blick nach Siegfried zurückſendet; Kleopatra in ihrer Gruft, wie eine ägyptiſche Grabſtatue daſitzend, die beiden Hände vor ſich auf die beiden Kniee gelegt, ihre eigene Mumie ſchon vor dem Tode; Antigone, welche ſchwebenden Ganges des Altares Rund umwandelt; Lady Macbeth, die nach der Banquo-Scene am Tiſchende ſitzt und wie fröſtelnd unter dem Anhauch des Jenſeits den Purpurmantel enger um ſich zieht; Lady Macbeth, die geſpenſtige Schlafwandlerin, welche geht, ohne einen Fuß zu rühren, wie von Lüften dahergetragen, weit zurückgelehnt in unſichtbare Arme, in faſt unmöglichem Gleichgewicht. Das alles ſieht man Charlotten an, ohne daß ſie es ahnt. Einiges davon trägt man wohl auch aus ſeinem Theatergedächtnis in die Salon-

gegenwart herüber, aber unwillkürlich, denn die Keime dazu ſind da in dieſen unbewußten, unbeabſichtigten Bewegungen. Und ſie weiß wirklich nichts davon. Sie iſt einfach und kunſtlos, in ihrer Weiſe; ſie giebt ſich, wie ſie iſt, — ſie ſpielt ja auch, wie ſie iſt. Sie hat die Beſcheidenheit einer Königin, die an ihre Größe gewöhnt iſt, und den Stolz eines harmloſen Kindes von ſechzehn Jahren, das den erſten Balltriumph erlebt.

Und noch hat ſie nicht geſprochen. Jetzt ſagt ſie einige Worte, welche die wenigſten Anweſenden verſtehen, aber ein elektriſches Zucken geht durch das ganze Gemach. Was hat ſie denn großes geſagt? Nichts, auf eine gangbare Höflichkeit die erwartete Antwort erteilt. Aber das iſt ja ihr größtes Genie: ſie ſpricht ein gelaſſenes Wort groß aus. Wie viele lebloſe Dramen hat ſie damit lebendig gemacht. Der Ton ihrer Stimme galvaniſiert Totes. Man gebe ihr das Sinnloſe zu ſprechen, ſie wird ihm den Sinn des Leibes geben, einen bebenden Puls, einen vibrierenden Nerv. Die Telephoniker haben eine Walze erfunden, auf deren Staniolüberzug ein Muſikſtück, eine Rede, Hundegebell und Nachtigallenſchlag in ihrer ganzen Natürlichkeit aufbewahrt und nach Belieben jederzeit wieder hörbar gemacht werden. Das Verfahren iſt nur noch zu vervollkommnen, dann wird man Muſeen ſolcher Walzen anlegen und nach dreihundert Jahren eine Arie der Patti hervorholen, oder den Iphigenien-Monolog von Charlotte Wolter, wie er einem längſt zu Staub gewordenen Geſchlechte einſt in die Nerven geſprochen wurde. Ja wohl,

man muß gehört haben, wie Charlotte Wolter ſich nach einem beliebigen Befinden erkundigt, ahnungsvoll und dringend, denn ſie kann nicht anders — und man begreift den Schauder, der durch tauſend Menſchen geht, wenn „alle Wohlgerüche Arabiens nicht reinwaſchen dieſe kleine Hand," ja man verſteht ſelbſt die unverwüſtliche Augenblickswirkung eines ſogenannten Wolterſchreies.

Die Natur wollte einmal ein durchaus tragiſches Weſen bilden und erfüllte daher dieſe Form ganz und gar mit dem Element des Ergreifenden, des unbewußt Großartigen. Die größte Vollkommenheit dieſer Künſtlerin beruht auf einem Mangel; ſie hat keine komiſche Faſer. Das macht ſie zur Tragödin aus einem Guß. Wer hat ſie nicht lächeln ſehen, daß er davon ſchauderte, und lachen hören, daß ihm die Thränen in die Augen ſtiegen?

Aber Charlotte Wolter iſt nicht nur mit der Gottesgabe des Unwillkürlichen ausgerüſtet, ſondern auch mit dem Muſengeſchenk der künſtleriſchen Abſicht. Sie iſt nicht nur genial, ſondern auch talentvoll. Man erkennt dies deutlich genug, wenn man die lange Entwicklung verfolgt, die ſie in Wien durchgemacht hat. Vor einem Vierteljahrhundert betritt ſie die Hofbühne, unfertig und ſchon berückend; ſie ſteckt noch tief in der Schablone, und bekommt auch vorderhand nicht die Aufgaben, an denen man reift, aber ſchon jetzt, ſo oft ſie im „wolterbraunen" Kleidchen Eglantinens ausruft: „Und ich bin doch eine Künſtlerin!" ruft das Haus mit einer Stimme: Ja! Es iſt bezeichnend, daß ſie die Amalie Ehrenreich hier nur

ein einzigesmal gespielt hat, und auch Klärchen und die Jungfrau nur selten. Der schlanke Wuchs solcher sentimentaler Charaktere war nicht im Verhältnis zu den gewaltigen Mitteln, die da vulkanisch hervorbrachen und herrschen wollten. Ihr Temperament dürstete nach dem südlichen Blut einer Eboli und Orsina, nach dem erotischen Taumel Sapphos, dem Racherausch Medeas, Phädras, dem rhetorischen Selbstmord einer Maria Stuart. Und andererseits war auch das Publikum damals noch wie trunken von Charlottens Stimme und konnte gar nicht genug haben von ihrer stürmischen Rede, wenn auch nur Deborah oder Adrienne aus ihr deklamierte. Die Jambenheldinnen des damaligen Wiener Eigenbau-Trauerspiels holten nur Atem mit Charlottens Lunge, nicht zum Vorteil der Künstlerin, der sie für ein Jahrzehnt Raum und Zeit zu weiterer Entwicklung raubten. Nebenher blieb ihr aber noch Gelegenheit, auf bürgerlichem Boden Fuß zu fassen, auf dem sie schon früh einzelne düster gestimmte Seelengemälde von durchschlagender Kraft entwarf, („Die Eine weint") und als Jane Eyre die allzeit wirksame Melodie jener Seufzer anstimmte, die sie später als Magdalene Werner oder Tante Therese ihrer peinlichen Gouvernantenhaftigkeit zu entkleiden wußte.

War es von jeher die farbige Stimmung gewesen, mit der sie am unmittelbarsten bestach, so mußte Makarts Kunst sie als etwas Verwandtes berühren. Es folgte eine Art Emanzipation des Fleisches; erst klassisch (Messalina, Poppäa), dann französisch (Sidonie Chèbe, Feodora, Geor-

gette). Wie Makart Farbenſtudien, ſo malte Charlotte Wolter Temperamentſtudien, rückſichtslos und hinreißend, wie man ſie vorher nicht geſehen. Der Koloriſt, der ſie immer geweſen, brach durch in ſeiner ganzen Üppigkeit, unterſtützt durch alle Nebenkünſte der Bühne, welche Dingelſtedt mit Farbe überſchwemmte. Es wäre ausſichtslos, dieſe dramatiſche Palette ſchwarz auf weiß ſchildern zu wollen. Das Großartigſte, was man ihr verdankt, ſind jene beiden prächtig-ſchaurigen Nachtſtücke Adelheid und Lady Macbeth, deren wilde Urwüchſigkeit den Kunſtverſtand, der ſie geſchaffen, ganz vergeſſen läßt. Oder iſt es eher Inſtinkt zu nennen? Nur ein raſcher, ſicherer Inſtinkt erklärt die Fähigkeit der Künſtlerin, ſich in kürzeſter Zeit der verſchiedenartigſten Gebiete zu bemächtigen, ungewohnte Anregungen blitzſchnell aufzufaſſen und ſich theatraliſch anzueignen. Der litterariſche Menſch braucht ſchon einen ganzen Bildungsgang, um das blutrünſtige Zartgefühl Elektras, die gelehrte Naivetät der Fauſtſchen Helena, das Corpus Juris von Volumnias altrömiſcher Heldenmutterliebe, den pſychologiſchen Galgenhumor der Pariſer Problemkomödie und die ſtelzbeinige Luſtſpielgrazie eines alten Spaniers zu begreifen; die geniale Schauſpielerin dagegen thut innerhalb einer Spanne Zeit, ohne ſich zu irren, ſo verſchiedene Würfe nacheinander. Man muß ſich dies ganz beſonders vor Augen halten, ſo oft man etwa eine Anwandlung verſpürt, unſere Tragödin mit nichtdeutſchen Künſtlern erſten Ranges zu vergleichen.* Dieſe gehen mit ihrem ganzen

* Sarah Bernhardt!

Talent in einem Kreiſe gleichartiger Stoffe auf, in dem ſie geboren, in den ſie hineinerzogen ſind, ja ihre beſten Rollen ſind zum Teil ſogar nach ihrem perſönlichen Maß und Schnitt gearbeitet. Sie ſpielen mit größter Virtuoſität auf der Saite, die ihnen ein- für allemal am vertrauteſten iſt. Bei dem deutſchen Künſtler wird dagegen eine unbeſchränkte geiſtige Fügſamkeit vorausgeſetzt, er ſoll allen Zeiten, Völkern und Klaſſen angehören, jederzeit zu jedem gefährlichen Verſuch bereit ſein, ſogar ſeinen Gegenfüßler in deſſen eigenen Rollen aufſuchen und ſchlagen. Auch der deutſche Schauſpieler, wie der deutſche Dichter, iſt ein großer Überſetzer, nur hat er den ſchwierigeren Stand, weil er nachempfinden und doch urſprünglich wirken muß ...

Wien wird heute abend ſeine Wolter feiern. Es iſt ein Sonntag, beſonders einer für die dramatiſche Kunſt. Wäre die Symbolik der öffentlichen Gefühle nicht ſo einſeitig, daß ſie nur bei Trauerfällen ſchwarze Fahnen am Dachfirſt ausſteckt, ſo müßte heute vom Firſt des Burgtheaters eine mächtige weiße Fahne wehen, mit Purpur geſäumt und mit einem ſtrahlenden Frauenbilde in der Mitte, das die Züge Charlotte Wolters hätte. Und wer da vorüberginge und ſähe dieſes wohlbekannte Antlitz, könnte nicht umhin, den Hut zu ziehen vor dem Jubelbanner des Burgtheaters.

Charlotte Wolter.

(Nachruf.)

15. Juni 1897.

Abſchied nehmen von Charlotte Wolter iſt ſchwer. Auf den Ruhm und Glanz verzichten, den dieſe große Frau ein Dritteljahrhundert lang für unſere Theaterſtadt bedeutete, das iſt eine bittere Stunde für Wien. In der Wiener Luft ſingt und ſummt es noch von jener Stimme, die, wie keine andere, die Nerven beſchlich und zu den Sinnen ſprach. Aber die Hymne an die goldene Aphrodite iſt zum Parzenlied geworden. Niemals wieder wird der Mann des Vließes dieſen ergreifenden Tonfall hören: „Jaſon, ich weiß ein Lied.“ Und kein ſchlafwandelndes Geſpenſt wird mehr jenen unvergeßlichen Seufzer aushauchen: „Alle Wohlgerüche Arabiens waſchen ſie nicht rein, dieſe kleine Hand.“ Und doch, ihr Bild wird lange lebendig umgehen in dieſer Stadt. Alte Leute werden von Hermione erzählen, der Lichtgeſtalt, in deren Verſteinerung ſo unmerklich ſachte das warme Leben wieder einzog. Und von der flammenden Liebesfurie Kleopatras, Meſſalinas, Phädras. Und von dem fürchterlichen Sterben

Adelheids in der Würgſchlinge des Vehmrichters. Und in der Reihe jener Lieblinge, die, wie Joſeph II. und Mozart, jedem Wiener im Profil am vertrauteſten geblieben ſind, wird eine neue, klaſſiſche Profillinie erſcheinen, das Antlitz der gewaltigen Charlotte.

Ja, eine gewaltige Schauſpielerin war ſie. Man darf beinahe ſagen, die letzte Heldin. Denn die Zeiten haben ſich geändert und mit ihnen die Kunſt; der Glaube an die Helden, an ſolche Helden, an heroiſche Helden beginnt auszuſterben. Andere Eigenſchaften ſchätzt ein anderes Geſchlecht, ein ſtreitbares und arbeitſames. Die Arbeit des Lebens iſt ihm ein Kampf geworden, da will es, daß der Kampf auf der Bühne wie Arbeit ausſehen ſoll. Wie ſeine Arbeit, wie ſein Erfolg und Mißerfolg. Es wird wohl keine neue Wolter kommen. Sie aber, die Ragende, ſtand an der Wende der Zeit und ihres Geſchmackes. Das iſt für den Künſtler der ſchwierigſte Punkt. Das alte kommt ihm unvermerkt abhanden und das neue vermag er ſich nicht recht anzueignen. Mancher Große in Laubes Burgtheater, ja Laube ſelbſt, hat dies an ſich erfahren. Charlotte Wolter aber war ſtärker als die Zeit, denn ſie hatte die Kraft, ſich ihr zu beugen. Sie vermochte neu zu werden, und im neuen groß. Sie war ihrer Zeit ſogar voraus, immer, um ein Jahrzehnt ſchier. Man verſtand ſie anfangs gar nicht ſo recht und trug ihr ſpäter rückſtändigen Beifall bewundernd nach. Auch Laube, der ſie fand, begriff ſie nicht nach ihrem innerſten Weſen. Er ſchliff einen Kieſel, in dem er einen ſeltenen Kriſtall er-

kannt hatte, aber es war ein ſeltener Diamant darin, deſſen unvorhergeſehenes Farbenſpiel ihn ſpäter verblüffte. Laube war der Sohn einer ſprechenden Zeit, Charlotte Wolter die frühgeborne Tochter einer geſtimmten. Einer Zeit, die ihre Stimmung noch ſuchte. Laube, der Ausſtattungsfeind, führte ein geſprochenes Theater, erſt unter Dingelſtedt ſah man ein geſtimmtes Theater. Geſtimmt, in Wien, auf Hans Makart. Charlotte Wolter war durch und durch Stimmung. Der erſte Laut von ihren Lippen fuhr elementar durch die tauſend Herzen und, ehe man noch etwas geſehen, war man auf den tragiſchen Ton geſtimmt. Durch alle Fibern rieſelte der Schauer, den dieſes Organ weckte, als eine Empfindung ſinnlicher Wohligkeit, farbiger Wärme; man vergaß, ſich darüber klar werden zu wollen. Das iſt das tönende Bild moderner Zeiten, der natürliche Mythos von heute. Denn auch Bild war ſie, und war es mit unwiderſtehlicher Machtfülle. Von Iphigenia bis zu Fedora, von Adrienne bis zu Gräfin Orſina, von Maria Stuart bis zu Helena: Bild um Bild, immer dasſelbe an beſtrickender Kraft und immer eine andere Schönheit. Das war die eine, ſiegreiche Perſönlichkeit in allen dieſen Inkarnationen. Sie war voll Perſönlichkeit, in Leben und Kunſt; ein Ganzes, Volles, Fruchtbares. Ein Stück ſtrotzender Natur, deren künſtleriſcher Trieb wie blind das Richtige traf. Sie wußte ja nicht viel zu ſagen von den edlen Hellenen, aber ſie ſpielte ſie in ſo griechiſcher Reinheit und Hoheit, ſo voll ihres melodiſchen Ebenmaßes und geborenen Herrſchertums, wie keine zuvor. Sie war

auch nichts weniger als eine richtige Pariſerin, aber ihre funkelnden Schlangendamen aus der Menagerie des zweiten Kaiſerreichs, und mochten ſie ſelbſt exotiſch werden, wie jene amerikaniſche Mrs. Clarkſon oder moskowitiſche Fedora, waren ſo alles vor ſich niederlegend, als nur irgend ein Sardou es wünſchen mochte. Ihr genialer ſchauſpieleriſcher Inſtinkt, jenes ſchöpferiſche Erraten, das als Naturkraft ihrer Kunſt zu Grunde lag, wußte, wie von ſelbſt, die verſchiedenartigſten Dinge zu faſſen und zu machen.

Was man ſpäter Wolterrollen nannte, das war in der Hauptſache die Erbſchaft der „großen“ Sophie Schröder. Allein ſelbſt Laube, obwohl kein Mann der Farbe, erſchrak, als er das alte Soufflierbuch der Sappho durchblätterte. Die Schröder war nicht ſchön und nicht reizend und ſo hatte ſie ſich die Rolle eigens noch entfärbt, indem ſie alles ſtrich, was irgend an Liebreiz und Weibeszauber mahnte. Und dieſe Sappho wurde damals verhimmelt. Mit der Wolter beſtieg das echte, weibliche Weib den Thron. Das ganze ſentimental-heroiſche Fach wurde plötzlich warm, glühendheiß. Nun erſt begriff man die ganze Maria Stuart, Lady Milford und Kameliendame. Das Wort von „der Sünden Blüte“ wurde endlich Fleiſch. Damit hatte die ganze Darſtellungskunſt einen anderen Schwerpunkt erhalten. Laube kämpfte vergebens, aus der Wolter eine orthographiſche Sprecherin zu machen; noch in ſeinem Buche giebt er ihr den Rat eines Sprachmeiſters auf den Lebensweg mit. Allein was verſchlug es, daß ſie ſein prüfungsgerechtes Theaterdeutſch niemals

erlernen konnte? Sie brauchte ja überhaupt keine artikulierten Laute, um zu entzücken. Die Erfindung des Wolterschreis, der gar keinen Buchstabensinn hat, wurde noch zu jener sprachgewaltigen Laubezeit gemacht. Schade, daß Wien damals keinen jungen Grillparzer hatte, der das Edelmetall dieser kraftvollen Theaternatur auch edel formen konnte. Das Theater war vom konventionellen Effektspiel beherrscht. Auch säumten die schreibenden Talente nicht, eine ganze Reihe von Stücken zu dichten, alle unter dem Titel: „Charlotte Wolter". Das heißt, der Titel war stets ein heroischer Frauenname; heute Edda oder Drahomira, morgen Isabella Orsina, Pietra, Maryna, oder Parisina (die Nachfolgerinnen der Deborah), übermorgen Eglantine. So sehr beherrschte sie alle Phantasien. Dabei spielte sie doch eigentlich immer dieselbe Rolle, an der das einzig Lebendige sie selbst war, die ewige Eva, als unverwüstliches Weib, als geborene Liebhaberin, aber ausgestattet mit Heldenkräften und mit der hinreißenden Romantik des Vollbluts.

Erst nach Laubes Abgang kam die Zeit, wo sie sich der notwendig einreißenden Manier entraffen konnte. Die alte Schablone war abgethan, der koloristisch und dekorativ gewordene Geschmack strömte auch auf die Bühne ein. Die verdorrten Klassiker wurden im üppigen Makartstil erneuert und Charlotte Wolter jauchzte, als sie die herrlichen Hilfsquellen ihres Leibes und Geistes solchen Zwecken leihen durfte. Und angesichts einer solchen Aufgabe verlangte diese Herrscherin nichts, als beherrscht zu werden. Ihre Begeisterung war grenzenlos. Man konnte mit ihr

Digitized by Google

alles durchſetzen, ein Wink machte ſie das Schwierigſte begreifen. Die Makartſchen Koſtüme, die man ihr weniger nähte, als mit Nadeln um die Geſtalt neſtelte, trug ſie mit wahrem Beruf. Die ägyptiſche Kleopatra, die als lebende Grabſtatue daſitzt, leuchtete ihr ſo gut ein, wie Fauſts Helena im hellen Atridengold oder Margarete von Anjou im klirrenden Stahlharniſch. Sie war der Gipfel von Dingelſtedts umfaſſender Shakeſpeare-Leiſtung. Goethe erſtrahlte von ihr in neuem Glanze. Ein ſchöner Ehrgeiz beſeelte ſie und die Geſtaltungskraft war nicht geringer als der Geſtaltungsdrang. Und ihr ſchauſpieleriſcher Inſtinkt pochte ſchon an die Zukunft. Ihre Lady Macbeth, die große Suggeſtive und Somnambule, deutet weit vorwärts in die langſam herannebelnde Ibſenzeit. Ihr ſelbſt freilich ſollte es nicht mehr vergönnt ſein, die Rätſel des neuen Magus im Norden ſpielend zu deuten. Welche Rebekka Weſt wäre ſie in „Rosmersholm“ geworden! Man kann es nur ahnen, nach Rollen in Ibſennachahmungen, wie als Paſtorin Firle in Richard Voß' „Neuer Zeit“, oder als Hanna in einem modern zugeſtutzten Kriemhild-Stück. Ja, ſie iſt immer mit ihrer Zeit gegangen — ſo lange die Kraft ſie nicht verließ. Jede neue Strömung hob auch ſie zu einem neuen Gipfel. Noch in ihrer Spätzeit gelangen ihr Schöpfungen von einem erſchreckenden Realismus, wie die alte Makkabäerin. Sie hatte die Berührung der Duſe erfahren, wie ſchon einſt die der Sarah Bernhardt. Solche Berührungen ſchlugen immer neue, unerwartete Funken aus ihr. Geſchadet hat ihr kein noch

gette). Wie Makart Farbenſtudien, ſo malte Charlotte Wolter Temperamentſtudien, rückſichtslos und hinreißend, wie man ſie vorher nicht geſehen. Der Koloriſt, der ſie immer geweſen, brach durch in ſeiner ganzen Üppigkeit, unterſtützt durch alle Nebenkünſte der Bühne, welche Dingelſtedt mit Farbe überſchwemmte. Es wäre ausſichtslos, dieſe dramatiſche Palette ſchwarz auf weiß ſchildern zu wollen. Das Großartigſte, was man ihr verdankt, ſind jene beiden prächtig-ſchaurigen Nachtſtücke Adelheid und Lady Macbeth, deren wilde Urwüchſigkeit den Kunſtverſtand, der ſie geſchaffen, ganz vergeſſen läßt. Oder iſt es eher Inſtinkt zu nennen? Nur ein raſcher, ſicherer Inſtinkt erklärt die Fähigkeit der Künſtlerin, ſich in kürzeſter Zeit der verſchiedenartigſten Gebiete zu bemächtigen, ungewohnte Anregungen blitzſchnell aufzufaſſen und ſich theatraliſch anzueignen. Der litterariſche Menſch braucht ſchon einen ganzen Bildungsgang, um das blutrünſtige Zartgefühl Elektras, die gelehrte Naivetät der Fauſtſchen Helena, das Corpus Juris von Volumnias altrömiſcher Heldenmutterliebe, den pſychologiſchen Galgenhumor der Pariſer Problemkomödie und die ſtelzbeinige Luſtſpielgrazie eines alten Spaniers zu begreifen; die geniale Schauſpielerin dagegen thut innerhalb einer Spanne Zeit, ohne ſich zu irren, ſo verſchiedene Würfe nacheinander. Man muß ſich dies ganz beſonders vor Augen halten, ſo oft man etwa eine Anwandlung verſpürt, unſere Tragödin mit nichtdeutſchen Künſtlern erſten Ranges zu vergleichen.* Dieſe gehen mit ihrem ganzen

* Sarah Bernhardt!

Talent in einem Kreiſe gleichartiger Stoffe auf, in dem ſie geboren, in den ſie hineinerzogen ſind, ja ihre beſten Rollen ſind zum Teil ſogar nach ihrem perſönlichen Maß und Schnitt gearbeitet. Sie ſpielen mit größter Virtuoſität auf der Saite, die ihnen ein- für allemal am vertrauteſten iſt. Bei dem deutſchen Künſtler wird dagegen eine unbeſchränkte geiſtige Fügſamkeit vorausgeſetzt, er ſoll allen Zeiten, Völkern und Klaſſen angehören, jederzeit zu jedem gefährlichen Verſuch bereit ſein, ſogar ſeinen Gegenfüßler in deſſen eigenen Rollen aufſuchen und ſchlagen. Auch der deutſche Schauſpieler, wie der deutſche Dichter, iſt ein großer Überſetzer, nur hat er den ſchwierigeren Stand, weil er nachempfinden und doch urſprünglich wirken muß ...

Wien wird heute abend ſeine Wolter feiern. Es iſt ein Sonntag, beſonders einer für die dramatiſche Kunſt. Wäre die Symbolik der öffentlichen Gefühle nicht ſo einſeitig, daß ſie nur bei Trauerfällen ſchwarze Fahnen am Dachfirſt ausſteckt, ſo müßte heute vom Firſt des Burgtheaters eine mächtige weiße Fahne wehen, mit Purpur geſäumt und mit einem ſtrahlenden Frauenbilde in der Mitte, das die Züge Charlotte Wolters hätte. Und wer da vorüberginge und ſähe dieſes wohlbekannte Antlitz, könnte nicht umhin, den Hut zu ziehen vor dem Jubelbanner des Burgtheaters.

Charlotte Wolter.

(Nachruf.)

15. Juni 1897.

Abſchied nehmen von Charlotte Wolter iſt ſchwer. Auf den Ruhm und Glanz verzichten, den dieſe große Frau ein Dritteljahrhundert lang für unſere Theaterſtadt bedeutete, das iſt eine bittere Stunde für Wien. In der Wiener Luft ſingt und ſummt es noch von jener Stimme, die, wie keine andere, die Nerven beſchlich und zu den Sinnen ſprach. Aber die Hymne an die goldene Aphrodite iſt zum Parzenlied geworden. Niemals wieder wird der Mann des Vließes dieſen ergreifenden Tonfall hören: „Jaſon, ich weiß ein Lied.“ Und kein ſchlafwandelndes Geſpenſt wird mehr jenen unvergeßlichen Seufzer aushauchen: „Alle Wohlgerüche Arabiens waſchen ſie nicht rein, dieſe kleine Hand.“ Und doch, ihr Bild wird lange lebendig umgehen in dieſer Stadt. Alte Leute werden von Hermione erzählen, der Lichtgeſtalt, in deren Verſteinerung ſo unmerklich ſachte das warme Leben wieder einzog. Und von der flammenden Liebesfurie Kleopatras, Meſſalinas, Phädras. Und von dem fürchterlichen Sterben

Adelheids in der Würgſchlinge des Vehmrichters. Und in der Reihe jener Lieblinge, die, wie Joſeph II. und Mozart, jedem Wiener im Profil am vertrauteſten geblieben ſind, wird eine neue, klaſſiſche Profillinie erſcheinen, das Antlitz der gewaltigen Charlotte.

Ja, eine gewaltige Schauſpielerin war ſie. Man darf beinahe ſagen, die letzte Heldin. Denn die Zeiten haben ſich geändert und mit ihnen die Kunſt; der Glaube an die Helden, an ſolche Helden, an heroiſche Helden beginnt auszuſterben. Andere Eigenſchaften ſchätzt ein anderes Geſchlecht, ein ſtreitbares und arbeitſames. Die Arbeit des Lebens iſt ihm ein Kampf geworden, da will es, daß der Kampf auf der Bühne wie Arbeit ausſehen ſoll. Wie ſeine Arbeit, wie ſein Erfolg und Mißerfolg. Es wird wohl keine neue Wolter kommen. Sie aber, die Ragende, ſtand an der Wende der Zeit und ihres Geſchmackes. Das iſt für den Künſtler der ſchwierigſte Punkt. Das alte kommt ihm unvermerkt abhanden und das neue vermag er ſich nicht recht anzueignen. Mancher Große in Laubes Burgtheater, ja Laube ſelbſt, hat dies an ſich erfahren. Charlotte Wolter aber war ſtärker als die Zeit, denn ſie hatte die Kraft, ſich ihr zu beugen. Sie vermochte neu zu werden, und im neuen groß. Sie war ihrer Zeit ſogar voraus, immer, um ein Jahrzehnt ſchier. Man verſtand ſie anfangs gar nicht ſo recht und trug ihr ſpäter rückſtändigen Beifall bewundernd nach. Auch Laube, der ſie fand, begriff ſie nicht nach ihrem innerſten Weſen. Er ſchliff einen Kieſel, in dem er einen ſeltenen Kriſtall er-

kannt hatte, aber es war ein ſeltener Diamant darin, deſſen unvorhergeſehenes Farbenſpiel ihn ſpäter verblüffte. Laube war der Sohn einer ſprechenden Zeit, Charlotte Wolter die frühgeborne Tochter einer geſtimmten. Einer Zeit, die ihre Stimmung noch ſuchte. Laube, der Ausſtattungsfeind, führte ein geſprochenes Theater, erſt unter Dingelſtedt ſah man ein geſtimmtes Theater. Geſtimmt, in Wien, auf Hans Makart. Charlotte Wolter war durch und durch Stimmung. Der erſte Laut von ihren Lippen fuhr elementar durch die tauſend Herzen und, ehe man noch etwas geſehen, war man auf den tragiſchen Ton geſtimmt. Durch alle Fibern rieſelte der Schauer, den dieſes Organ weckte, als eine Empfindung ſinnlicher Wohligkeit, farbiger Wärme; man vergaß, ſich darüber klar werden zu wollen. Das iſt das tönende Bild moderner Zeiten, der natürliche Mythos von heute. Denn auch Bild war ſie, und war es mit unwiderſtehlicher Machtfülle. Von Iphigenia bis zu Fedora, von Adrienne bis zu Gräfin Orſina, von Maria Stuart bis zu Helena: Bild um Bild, immer dasſelbe an beſtrickender Kraft und immer eine andere Schönheit. Das war die eine, ſiegreiche Perſönlichkeit in allen dieſen Inkarnationen. Sie war voll Perſönlichkeit, in Leben und Kunſt; ein Ganzes, Volles, Fruchtbares. Ein Stück ſtrotzender Natur, deren künſtleriſcher Trieb wie blind das Richtige traf. Sie wußte ja nicht viel zu ſagen von den edlen Hellenen, aber ſie ſpielte ſie in ſo griechiſcher Reinheit und Hoheit, ſo voll ihres melodiſchen Ebenmaßes und geborenen Herrſchertums, wie keine zuvor. Sie war

auch nichts weniger als eine richtige Pariſerin, aber ihre funkelnden Schlangendamen aus der Menagerie des zweiten Kaiſerreichs, und mochten ſie ſelbſt exotiſch werden, wie jene amerikaniſche Mrs. Clarkſon oder moskowitiſche Fedora, waren ſo alles vor ſich niederlegend, als nur irgend ein Sardou es wünſchen mochte. Ihr genialer ſchauſpieleriſcher Inſtinkt, jenes ſchöpferiſche Erraten, das als Naturkraft ihrer Kunſt zu Grunde lag, wußte, wie von ſelbſt, die verſchiedenartigſten Dinge zu faſſen und zu machen.

Was man ſpäter Wolterrollen nannte, das war in der Hauptſache die Erbſchaft der „großen" Sophie Schröder. Allein ſelbſt Laube, obwohl kein Mann der Farbe, erſchrak, als er das alte Soufflierbuch der Sappho durchblätterte. Die Schröder war nicht ſchön und nicht reizend und ſo hatte ſie ſich die Rolle eigens noch entfärbt, indem ſie alles ſtrich, was irgend an Liebreiz und Weibeszauber mahnte. Und dieſe Sappho wurde damals verhimmelt. Mit der Wolter beſtieg das echte, weibliche Weib den Thron. Das ganze ſentimental-heroiſche Fach wurde plötzlich warm, glühendheiß. Nun erſt begriff man die ganze Maria Stuart, Lady Milford und Kameliendame. Das Wort von „der Sünden Blüte" wurde endlich Fleiſch. Damit hatte die ganze Darſtellungskunſt einen anderen Schwerpunkt erhalten. Laube kämpfte vergebens, aus der Wolter eine orthographiſche Sprecherin zu machen; noch in ſeinem Buche giebt er ihr den Rat eines Sprachmeiſters auf den Lebensweg mit. Allein was verſchlug es, daß ſie ſein prüfungsgerechtes Theaterdeutſch niemals

erlernen konnte? Sie brauchte ja überhaupt keine artikulierten Laute, um zu entzücken. Die Erfindung des Wolterſchreis, der gar keinen Buchſtabenſinn hat, wurde noch zu jener ſprachgewaltigen Laubezeit gemacht. Schade, daß Wien damals keinen jungen Grillparzer hatte, der das Edelmetall dieſer kraftvollen Theaternatur auch edel formen konnte. Das Theater war vom konventionellen Effektſpiel beherrſcht. Auch ſäumten die ſchreibenden Talente nicht, eine ganze Reihe von Stücken zu dichten, alle unter dem Titel: „Charlotte Wolter“. Das heißt, der Titel war ſtets ein heroiſcher Frauenname; heute Edda oder Drahomira, morgen Iſabella Orſina, Pietra, Maryna, oder Pariſina (die Nachfolgerinnen der Deborah), übermorgen Eglantine. So ſehr beherrſchte ſie alle Phantaſien. Dabei ſpielte ſie doch eigentlich immer dieſelbe Rolle, an der das einzig Lebendige ſie ſelbſt war, die ewige Eva, als unverwüſtliches Weib, als geborene Liebhaberin, aber ausgeſtattet mit Heldenkräften und mit der hinreißenden Romantik des Vollbluts.

Erſt nach Laubes Abgang kam die Zeit, wo ſie ſich der notwendig einreißenden Manier entraffen konnte. Die alte Schablone war abgethan, der koloriſtiſch und dekorativ gewordene Geſchmack ſtrömte auch auf die Bühne ein. Die verdorrten Klaſſiker wurden im üppigen Makartſtil erneuert und Charlotte Wolter jauchzte, als ſie die herrlichen Hilfsquellen ihres Leibes und Geiſtes ſolchen Zwecken leihen durfte. Und angeſichts einer ſolchen Aufgabe verlangte dieſe Herrſcherin nichts, als beherrſcht zu werden. Ihre Begeiſterung war grenzenlos. Man konnte mit ihr

alles durchſetzen, ein Wink machte ſie das Schwierigſte begreifen. Die Makartſchen Koſtüme, die man ihr weniger nähte, als mit Nadeln um die Geſtalt neſtelte, trug ſie mit wahrem Beruf. Die ägyptiſche Kleopatra, die als lebende Grabſtatue daſitzt, leuchtete ihr ſo gut ein, wie Fauſts Helena im hellen Atridengold oder Margarete von Anjou im klirrenden Stahlharniſch. Sie war der Gipfel von Dingelſtedts umfaſſender Shakeſpeare-Leiſtung. Goethe erſtrahlte von ihr in neuem Glanze. Ein ſchöner Ehrgeiz beſeelte ſie und die Geſtaltungskraft war nicht geringer als der Geſtaltungsdrang. Und ihr ſchauſpieleriſcher Inſtinkt pochte ſchon an die Zukunft. Ihre Lady Macbeth, die große Suggeſtive und Somnambule, deutet weit vorwärts in die langſam herannebelnde Ibſenzeit. Ihr ſelbſt freilich ſollte es nicht mehr vergönnt ſein, die Rätſel des neuen Magus im Norden ſpielend zu deuten. Welche Rebekka Weſt wäre ſie in „Rosmersholm“ geworden! Man kann es nur ahnen, nach Rollen in Ibſennachahmungen, wie als Paſtorin Firle in Richard Voß' „Neuer Zeit“, oder als Hanna in einem modern zugeſtutzten Kriemhild-Stück. Ja, ſie iſt immer mit ihrer Zeit gegangen — ſo lange die Kraft ſie nicht verließ. Jede neue Strömung hob auch ſie zu einem neuen Gipfel. Noch in ihrer Spätzeit gelangen ihr Schöpfungen von einem erſchreckenden Realismus, wie die alte Makkabäerin. Sie hatte die Berührung der Duſe erfahren, wie ſchon einſt die der Sarah Bernhardt. Solche Berührungen ſchlugen immer neue, unerwartete Funken aus ihr. Geſchadet hat ihr kein noch

ſo großer Gaſt aus fernen Landen. Sie blendeten oder überraſchten, allein wenn Charlotte Wolter unmittelbar nach Sarah Bernhardt die Phädra ſpielte, war ſie doch noch immer die Unwiderſtehliche.

Es iſt übrigens ein ſchweres Unrecht, den großen deutſchen Schauſpieler mit ſeinem fremden Nebenbuhler zu vergleichen. Dieſer hat einen faſt ausſchließlich nationalen Rollenkreis von verhältnismäßig geringer Ausdehnung. Wie lange iſt es her, daß ein Italiener Ibſen ſpielt? Ein großer deutſcher Spieler dagegen iſt ein Allerweltsmenſch, der alle künſtleriſchen Sprachen ſprechen ſoll. Es iſt, als ob der Deutſche unter allen ſeinen Raſſeverwandten der einzige Indogermane geblieben wäre, der internationale Menſch, Gelehrte, Künſtler, dichtende Überſetzer. So iſt auch der Spielkreis, in dem die Wolter als Königin geherrſcht, einer, in dem die Sonne nicht untergeht. Alte und neue Volksſeelen, geweſene und kommende Kunſtweiſen treffen ſich in dieſem dramatiſchen Orbis Pictus. Man vergleiche damit, was die reiſenden Virtuoſen ſpielen; eine kurze Kette von Paraderollen. Sie war freilich niemals Virtuoſin, wozu ſie doch in ihrer Blüte alles aufforderte. Sie hätte damals rauſchende Triumphzüge durch zwei Weltteile machen können, wie ſo manche Geringere. Allein ihr ganzes Daſein hatte ſich ſo gefügt, daß ſie als Künſtlerin im Burgtheater aufging. Der klärende, hebende Einfluß ihres vortrefflichen Gatten* hat, wie ſie zeitlebens dankbar anerkannte, viel dazu beigetragen. Ihre Ver-

* Des Grafen O'Sullivan.

edlungsfähigkeit ſchien ja auch unbegrenzt. Die angeborne tragiſche Weihe, die ſie von Anbeginn her wie eine Fürſtin über die Bühne wandeln ließ, umgab ſie auch im Menſchenverkehr mit einer Atmoſphäre der Vornehmheit. Sie war von Hauſe aus für das Gehobene, Getragene organiſiert. Darum blieb ihr auch das Luſtſpiel verſchloſſen. Laube, der mit den Künſtlern ſeines Vertrauens gern alles verſuchte, ſchrieb ihr wohl auch „humoriſtiſche Wallungen" zu. Sie ſpielte unter ihm die junge Witwe in „Die Eine weint, die Andere lacht", auch die Katharina von Roſen in „Bürgerlich und Romantiſch", allein ſie traf den Luſtſpielton ſo wenig, wie Sonnenthal den des Bonvivants, als ihn Laube die „Memoiren des Teufels" ſpielen ließ. Beſſer glückte ihr ſpäter die Donna Diana, denn dieſer großen Dame giebt ſchon das Koſtüm und der klaſſiſche Stil ein gewiſſes Pathos. Aus demſelben Grunde traf ſie den Volkston nicht. Eine Rolle, wie „Marianne, das Weib aus dem Volke", die ſie gerne zu wohlthätigen Zwecken ſpielte, war doch kein richtiges Volk, ſondern reines Theaterherkommen. Die Grenzen ihres Talentes lagen nach unten, nach oben ſchien ihr alles möglich. Dieſen unbeſiegbaren Zug zum Großen, Hohen, Edlen, werden wir ihn jemals wieder in einer Schauſpielerin erleben, da der Zug der Zeit ſich nachgerade durchaus dem Praktiſchen zuwendet und ſeine Wunder in den Unbegreiflichkeiten des Alltäglichen ſucht? Der Purpur, in dem Charlotte Wolter ihre Bahn gezogen, war gemiſcht aus dem Rot eines Abends und eines Morgens.

Ludwig Gabillon.

(Einen Tag vor seinem Jubelabend.)

29. Oktober 1893.

Es war im Februar 1863, bei der Generalprobe von Hebbels „Nibelungen“. Der Dichter war anwesend; von der ersten Aufführung hielt er sich bekanntlich fern. Er ging auf die Bühne und alsbald kam ihm sein Hagen entgegen. Der junge Gabillon als junger Hagen. „Wie seh' ich aus?“ rief ihm dieser zu. Hebbel stand einen Augenblick wie betroffen von dieser Verkörperung seiner Ahnungen, dann rief er mit bewegter Stimme: „Wie ein Gewitter!“ ... Nun, dieses Gewitter wird morgen abend am Feiertagshimmel des Burgtheaters stehen, denn als Hagen, in seiner eisernsten Rolle, will Ludwig Gabillon sein vierzigstes Burgtheaterjahr beschließen. Aber wir glauben, daß das Unwetter diesmal nicht sehr arg ausfallen wird, denn zu viel Sonne wird das Publikum mitbringen, diesen Liebling zu beleuchten. Und wenn Hagen den gewaltigen Eisenschild, der seine runden zwanzig Pfund wiegt, vor sich niederstellen wird, werden die Bretter weit schwächer erdröhnen als sonst. Und wenn er den schweren

Speer nach dem Lindenblatt zwiſchen Siegfrieds Schultern ſchleudert, wie am Grundlſee nach dem Apfelbaum, in deſſen Stamm ihm die Spitze drei Zoll tief ſtecken bleibt, da wird ſeine Hand wohl merklich zittern. Dem grimmen Hagen wird die rechte Mordſtimmung ſich nicht einſtellen, denn ſeine Wiener werden ihm das Herz zu froh gemacht haben mit ihrem Jubel.

Ludwig Gabillon: wie Waffengeklirr ſchallt der Name durch Wien. So heißt der eiſerne Mann des Burgtheaters. Nennt man ihn, ſo erſteht im Gedächtnis vor allem eine Reihe von Geſtalten, die aus Enaks Mark ſtammen mögen. Rieſen, mit dem rollenden Zungen-R im Munde; Helden, mit deren Beinen die Weltgeſchichte ſchreitet; Stirnen, auf denen die Höhe, hinter denen die Tiefe wohnt. Eine Erſchütterung geht von ihm aus, wie von elementarer Männlichkeit. Ein Blinder muß ſie fühlen, denn die Blinden haben einen Sinn für das Unſichtbare. Hat doch Gabillon unter anderem eine körperloſe Rolle, die überhaupt nur aus Stimme beſteht; den Erdgeiſt in „Fauſt“. Und wie greift der in den Hörer hinein mit ſeinem Orgelorgan. Ja, die Natur hat ihn eigens ausgerüſtet und bewaffnet für den Ernſtfall auf dem Theater. Sobald er erſcheint, giebt der Zuſchauer ſeinen Lieblingshelden verloren, denn er fühlt: auftreten heißt bei dieſem Manne zertreten. Die Angſt geht vor ihm her, alle Leben ringsum werden plötzlich billiger. Wenn Hagen Etzels Knäblein von dem Kiſſen nimmt, mit jenem raubtiermäßig zufahrenden Griffe beider Pranken, da fühlt jeder Zuſchauer, daß dieſes Kind

nicht lebendig aus dieſen Händen kommen kann. Der Dichter brauchte gar nicht zu motivieren, der Darſteller muß ſo handeln, aus ſeiner eigenen Theaternatur heraus. Er iſt für das Muskeldrama geboren, er hat die Sehnen und Knochen für das Thatſachenſpiel. Darum ſtaunt man beinahe, daß dieſer vorgeſchichtliche Menſch auch ſcharfen Verſtand hat, Alba-Verſtand, Burleigh-Schlauheit; ja philoſophiſche Tiefe, Talbot-Geiſt. Und wiederum ſtaunt man, daß dieſer Muskelmenſch, der auch ein Verſtandesmenſch iſt, überdies Humor hat. Den Humor allerdings ſeiner Muskeln und ſeines Verſtandes, aber einen gewaltigen, unentrinnbaren Humor. Sein Graf Kattwald in „Weh dem, der lügt", iſt nur von einem Hagen zu ſpielen. Das iſt der Humor, der ſich bei längerem Menſchenfreſſen entwickelt. Ein Naturforſcher hat nachzuweiſen verſucht, daß der Menſch vom Bären abſtammt; nun, Graf Kattwald iſt jenes Verbindungsglied zum Bären, welches Darwin zum Affen hin zeitlebens geſucht hat. Geſtalten wie Hagen und Kattwald haben vor Gabillon auf der deutſchen Bühne nicht gelebt, und auch auf keiner anderen, denn ſie ſind deutſch, nur germaniſch denkbar. Der Cyklop des Euripides, der ja auch kannibaliſch ſcherzt, iſt nur ein ausgeſtopfter Popanz.

Der Untergrund der Gabillonſchen Kunſt iſt der Kraftmenſch, aus dem bei komiſchen Bedürfniſſen der Kraftmeier wird. In ſatiriſchen Rollen macht der Künſtler aus ſeinem eiſernen Weſen ein blechernes; Blech iſt ja plattes Eiſen. Welches Geklapper und Gepolter weiß er

damit zu vollführen, als Spiegelberg, als feiger Raufbold Don Hannibal in Augiers „Abenteurerin“, als unſterblicher Raubritter Boffeſen im „Landfrieden“, als ſtelzbeiniger Landsknecht Selbitz im „Götz“, als alter Komödiant Delobelle, der ſchon unzähligemal den mari à la campagne geſpielt hat, „aber nie ohne Gamaſchen“, ja ſogar als Benedikt („Viel Lärm um Nichts“), der ſich unter pikantem Peitſchengeknall in höherer Löwenbändigung produziert. Dieſer hohe Eiſengehalt ſeines Blutes macht den Ritter in unſeren Zivilſtücken zum „Militär“. Vom Wachtmeiſter im „Lager“ bis zum General im „Veilchenfreſſer“ liegt ein ganzer Militär-Schematismus, den er durchgeſpielt hat. Die Oberſten freilich liegen ihm am beſten, denn denen darf man es noch ein wenig anſehen, daß ſie aus einem Lieutenant entſtanden ſind. Jeder, der etwas vom privaten Gabillon weiß, kennt den geraden Weg, auf dem all dieſe Charakterdarſtellung aus ſeinem eigenen Charakter fließt. Hat ſich doch in der deutſchen Theaterwelt ein ganzer Sagenkreis um Gabillon zuſammengeſponnen. Die zwölf Arbeiten des Herkules werden hier in moderner Form lebendig, denn meiſt handelt es ſich um den Kampf mit einem Ungeheuer, ob dieſes nun als gefürchteter Ringkämpfer auftrete, oder als gefährlicher Wolfshund, oder als Seeſturm, oder gar als Weinfaß. In allen jenen Prachtrollen merkt man viel von den zwölf Arbeiten Ludwig Gabillons; die kann nur einer ſpielen, der am Grundlſee die lernäiſche Schlange wirklich erlegt und im Stadtpark die Rinder des Helios thatſächlich geraubt hat. Dazu

nicht lebendig aus dieſen Händen kommen kann. Der Dichter brauchte gar nicht zu motivieren, der Darſteller muß ſo handeln, aus ſeiner eigenen Theaternatur heraus. Er iſt für das Muskeldrama geboren, er hat die Sehnen und Knochen für das Thatſachenſpiel. Darum ſtaunt man beinahe, daß dieſer vorgeſchichtliche Menſch auch ſcharfen Verſtand hat, Alba-Verſtand, Burleigh-Schlauheit; ja philoſophiſche Tiefe, Talbot-Geiſt. Und wiederum ſtaunt man, daß dieſer Muskelmenſch, der auch ein Verſtandesmenſch iſt, überdies Humor hat. Den Humor allerdings ſeiner Muskeln und ſeines Verſtandes, aber einen gewaltigen, unentrinnbaren Humor. Sein Graf Kattwald in „Weh dem, der lügt“, iſt nur von einem Hagen zu ſpielen. Das iſt der Humor, der ſich bei längerem Menſchenfreſſen entwickelt. Ein Naturforſcher hat nachzuweiſen verſucht, daß der Menſch vom Bären abſtammt; nun, Graf Kattwald iſt jenes Verbindungsglied zum Bären, welches Darwin zum Affen hin zeitlebens geſucht hat. Geſtalten wie Hagen und Kattwald haben vor Gabillon auf der deutſchen Bühne nicht gelebt, und auch auf keiner anderen, denn ſie ſind deutſch, nur germaniſch denkbar. Der Cyklop des Euripides, der ja auch kannibaliſch ſcherzt, iſt nur ein ausgeſtopfter Popanz.

Der Untergrund der Gabillonſchen Kunſt iſt der Kraftmenſch, aus dem bei komiſchen Bedürfniſſen der Kraftmeier wird. In ſatiriſchen Rollen macht der Künſtler aus ſeinem eiſernen Weſen ein blechernes; Blech iſt ja plattes Eiſen. Welches Geklapper und Gepolter weiß er

damit zu vollführen, als Spiegelberg, als feiger Raufbold Don Hannibal in Augiers „Abenteurerin“, als unsterblicher Raubritter Boffesen im „Landfrieden“, als stelzbeiniger Landsknecht Selbitz im „Götz“, als alter Komödiant Delobelle, der schon unzähligemal den mari à la campagne gespielt hat, „aber nie ohne Gamaschen“, ja sogar als Benedikt („Viel Lärm um Nichts“), der sich unter pikantem Peitschengeknall in höherer Löwenbändigung produziert. Dieser hohe Eisengehalt seines Blutes macht den Ritter in unseren Zivilstücken zum „Militär“. Vom Wachtmeister im „Lager“ bis zum General im „Veilchenfresser“ liegt ein ganzer Militär-Schematismus, den er durchgespielt hat. Die Obersten freilich liegen ihm am besten, denn denen darf man es noch ein wenig ansehen, daß sie aus einem Lieutenant entstanden sind. Jeder, der etwas vom privaten Gabillon weiß, kennt den geraden Weg, auf dem all diese Charakterdarstellung aus seinem eigenen Charakter fließt. Hat sich doch in der deutschen Theaterwelt ein ganzer Sagenkreis um Gabillon zusammengesponnen. Die zwölf Arbeiten des Herkules werden hier in moderner Form lebendig, denn meist handelt es sich um den Kampf mit einem Ungeheuer, ob dieses nun als gefürchteter Ringkämpfer auftrete, oder als gefährlicher Wolfshund, oder als Seesturm, oder gar als Weinfaß. In allen jenen Prunkrollen merkt man viel von den zwölf Arbeiten Ludwig Gabillons. Die kann nur einer spielen, der im Brunhilde die ernstliche Schlange wirklich erlegt und im Stahlwerk die Kinder des Helios thatsächlich gerettet hat. Dazu

erlernen konnte? Sie brauchte ja überhaupt keine artikulierten Laute, um zu entzücken. Die Erfindung des Wolterſchreis, der gar keinen Buchſtabenſinn hat, wurde noch zu jener ſprachgewaltigen Laubezeit gemacht. Schade, daß Wien damals keinen jungen Grillparzer hatte, der das Edelmetall dieſer kraftvollen Theaternatur auch edel formen konnte. Das Theater war vom konventionellen Effektſpiel beherrſcht. Auch ſäumten die ſchreibenden Talente nicht, eine ganze Reihe von Stücken zu dichten, alle unter dem Titel: „Charlotte Wolter“. Das heißt, der Titel war ſtets ein heroiſcher Frauenname; heute Edda oder Drahomira, morgen Iſabella Orſina, Pietra, Maryna, oder Pariſina (die Nachfolgerinnen der Deborah), übermorgen Eglantine. So ſehr beherrſchte ſie alle Phantaſien. Dabei ſpielte ſie doch eigentlich immer dieſelbe Rolle, an der das einzig Lebendige ſie ſelbſt war, die ewige Eva, als unverwüſtliches Weib, als geborene Liebhaberin, aber ausgeſtattet mit Heldenkräften und mit der hinreißenden Romantik des Vollbluts.

Erſt nach Laubes Abgang kam die Zeit, wo ſie ſich der notwendig einreißenden Manier entraffen konnte. Die alte Schablone war abgethan, der koloriſtiſch und dekorativ gewordene Geſchmack ſtrömte auch auf die Bühne ein. Die verdorrten Klaſſiker wurden im üppigen Makartſtil erneuert und Charlotte Wolter jauchzte, als ſie die herrlichen Hilfsquellen ihres Leibes und Geiſtes ſolchen Zwecken leihen durfte. Und angeſichts einer ſolchen Aufgabe verlangte dieſe Herrſcherin nichts, als beherrſcht zu werden. Ihre Begeiſterung war grenzenlos. Man konnte mit ihr

alles durchſetzen, ein Wink machte ſie das Schwierigſte begreifen. Die Makartſchen Koſtüme, die man ihr weniger nähte, als mit Nadeln um die Geſtalt neſtelte, trug ſie mit wahrem Beruf. Die ägyptiſche Kleopatra, die als lebende Grabſtatue daſitzt, leuchtete ihr ſo gut ein, wie Fauſts Helena im hellen Atridengold oder Margarete von Anjou im klirrenden Stahlharniſch. Sie war der Gipfel von Dingelſtedts umfaſſender Shakeſpeare-Leiſtung. Goethe erſtrahlte von ihr in neuem Glanze. Ein ſchöner Ehrgeiz beſeelte ſie und die Geſtaltungskraft war nicht geringer als der Geſtaltungsdrang. Und ihr ſchauſpieleriſcher Inſtinkt pochte ſchon an die Zukunft. Ihre Lady Macbeth, die große Suggeſtive und Somnambule, deutet weit vorwärts in die langſam herannebelnde Ibſenzeit. Ihr ſelbſt freilich ſollte es nicht mehr vergönnt ſein, die Rätſel des neuen Magus im Norden ſpielend zu deuten. Welche Rebekka Weſt wäre ſie in „Rosmersholm“ geworden! Man kann es nur ahnen, nach Rollen in Ibſennachahmungen, wie als Paſtorin Firle in Richard Voß' „Neuer Zeit“, oder als Hanna in einem modern zugeſtutzten Kriemhild-Stück. Ja, ſie iſt immer mit ihrer Zeit gegangen — ſo lange die Kraft ſie nicht verließ. Jede neue Strömung hob auch ſie zu einem neuen Gipfel. Noch in ihrer Spätzeit gelangen ihr Schöpfungen von einem erſchreckenden Realismus, wie die alte Makkabäerin. Sie hatte die Berührung der Duſe erfahren, wie ſchon einſt die der Sarah Bernhardt. Solche Berührungen ſchlugen immer neue, unerwartete Funken aus ihr. Geſchadet hat ihr kein noch

ſo großer Gaſt aus fernen Landen. Sie blendeten oder überraſchten, allein wenn Charlotte Wolter unmittelbar nach Sarah Bernhardt die Phädra ſpielte, war ſie doch noch immer die Unwiderſtehliche.

Es iſt übrigens ein ſchweres Unrecht, den großen deutſchen Schauſpieler mit ſeinem fremden Nebenbuhler zu vergleichen. Dieſer hat einen faſt ausſchließlich nationalen Rollenkreis von verhältnismäßig geringer Ausdehnung. Wie lange iſt es her, daß ein Italiener Ibſen ſpielt? Ein großer deutſcher Spieler dagegen iſt ein Allerweltsmenſch, der alle künſtleriſchen Sprachen ſprechen ſoll. Es iſt, als ob der Deutſche unter allen ſeinen Raſſeverwandten der einzige Indogermane geblieben wäre, der internationale Menſch, Gelehrte, Künſtler, dichtende Überſetzer. So iſt auch der Spielkreis, in dem die Wolter als Königin geherrſcht, einer, in dem die Sonne nicht untergeht. Alte und neue Volksſeelen, geweſene und kommende Kunſtweiſen treffen ſich in dieſem dramatiſchen Orbis Piktus. Man vergleiche damit, was die reiſenden Virtuoſen ſpielen; eine kurze Kette von Paraderollen. Sie war freilich niemals Virtuoſin, wozu ſie doch in ihrer Blüte alles aufforderte. Sie hätte damals rauſchende Triumphzüge durch zwei Weltteile machen können, wie ſo manche Geringere. Allein ihr ganzes Daſein hatte ſich ſo gefügt, daß ſie als Künſtlerin im Burgtheater aufging. Der klärende, hebende Einfluß ihres vortrefflichen Gatten* hat, wie ſie zeitlebens dankbar anerkannte, viel dazu beigetragen. Ihre Ver-

* Des Grafen O'Sullivan.

edlungsfähigkeit ſchien ja auch unbegrenzt. Die angeborne tragiſche Weihe, die ſie von Anbeginn her wie eine Fürſtin über die Bühne wandeln ließ, umgab ſie auch im Menſchenverkehr mit einer Atmoſphäre der Vornehmheit. Sie war von Hauſe aus für das Gehobene, Getragene organiſiert. Darum blieb ihr auch das Luſtſpiel verſchloſſen. Laube, der mit den Künſtlern ſeines Vertrauens gern alles verſuchte, ſchrieb ihr wohl auch „humoriſtiſche Wallungen" zu. Sie ſpielte unter ihm die junge Witwe in „Die Eine weint, die Andere lacht", auch die Katharina von Roſen in „Bürgerlich und Romantiſch", allein ſie traf den Luſtſpielton ſo wenig, wie Sonnenthal den des Bonvivants, als ihn Laube die „Memoiren des Teufels" ſpielen ließ. Beſſer glückte ihr ſpäter die Donna Diana, denn dieſer großen Dame giebt ſchon das Koſtüm und der klaſſiſche Stil ein gewiſſes Pathos. Aus demſelben Grunde traf ſie den Volkston nicht. Eine Rolle, wie „Marianne, das Weib aus dem Volke", die ſie gerne zu wohlthätigen Zwecken ſpielte, war doch kein richtiges Volk, ſondern reines Theaterherkommen. Die Grenzen ihres Talentes lagen nach unten, nach oben ſchien ihr alles möglich. Dieſen unbeſiegbaren Zug zum Großen, Hohen, Edlen, werden wir ihn jemals wieder in einer Schauſpielerin erleben, da der Zug der Zeit ſich nachgerade durchaus dem Praktiſchen zuwendet und ſeine Wunder in den Unbegreiflichkeiten des Alltäglichen ſucht? Der Purpur, in dem Charlotte Wolter ihre Bahn gezogen, war gemiſcht aus dem Rot eines Abends und eines Morgens.

Ludwig Gabillon.

(Einen Tag vor seinem Jubelabend.)

29. Oktober 1893.

Es war im Februar 1863, bei der Generalprobe von Hebbels „Nibelungen“. Der Dichter war anwesend; von der ersten Aufführung hielt er sich bekanntlich fern. Er ging auf die Bühne und alsbald kam ihm sein Hagen entgegen. Der junge Gabillon als junger Hagen. „Wie seh' ich aus?“ rief ihm dieser zu. Hebbel stand einen Augenblick wie betroffen von dieser Verkörperung seiner Ahnungen, dann rief er mit bewegter Stimme: „Wie ein Gewitter!“ ... Nun, dieses Gewitter wird morgen abend am Feiertagshimmel des Burgtheaters stehen, denn als Hagen, in seiner eisernsten Rolle, will Ludwig Gabillon sein vierzigstes Burgtheaterjahr beschließen. Aber wir glauben, daß das Unwetter diesmal nicht sehr arg ausfallen wird, denn zu viel Sonne wird das Publikum mitbringen, diesen Liebling zu beleuchten. Und wenn Hagen den gewaltigen Eisenschild, der seine runden zwanzig Pfund wiegt, vor sich niederstellen wird, werden die Bretter weit schwächer erdröhnen als sonst. Und wenn er den schweren

Speer nach dem Lindenblatt zwiſchen Siegfrieds Schultern ſchleudert, wie am Grundlſee nach dem Apfelbaum, in deſſen Stamm ihm die Spitze drei Zoll tief ſtecken bleibt, da wird ſeine Hand wohl merklich zittern. Dem grimmen Hagen wird die rechte Mordſtimmung ſich nicht einſtellen, denn ſeine Wiener werden ihm das Herz zu froh gemacht haben mit ihrem Jubel.

Ludwig Gabillon: wie Waffengeklirr ſchallt der Name durch Wien. So heißt der eiſerne Mann des Burgtheaters. Nennt man ihn, ſo erſteht im Gedächtnis vor allem eine Reihe von Geſtalten, die aus Enaks Mark ſtammen mögen. Rieſen, mit dem rollenden Zungen-R im Munde; Helden, mit deren Beinen die Weltgeſchichte ſchreitet; Stirnen, auf denen die Höhe, hinter denen die Tiefe wohnt. Eine Erſchütterung geht von ihm aus, wie von elementarer Männlichkeit. Ein Blinder muß ſie fühlen, denn die Blinden haben einen Sinn für das Unſichtbare. Hat doch Gabillon unter anderem eine körperloſe Rolle, die überhaupt nur aus Stimme beſteht; den Erdgeiſt in „Fauſt“. Und wie greift der in den Hörer hinein mit ſeinem Orgelorgan. Ja, die Natur hat ihn eigens ausgerüſtet und bewaffnet für den Ernſtfall auf dem Theater. Sobald er erſcheint, giebt der Zuſchauer ſeinen Lieblingshelden verloren, denn er fühlt: auftreten heißt bei dieſem Manne zertreten. Die Angſt geht vor ihm her, alle Leben ringsum werden plötzlich billiger. Wenn Hagen Etzels Knäblein von dem Kiſſen nimmt, mit jenem raubtiermäßig zufahrenden Griffe beider Pranken, da fühlt jeder Zuſchauer, daß dieſes Kind

nicht lebendig aus dieſen Händen kommen kann. Der Dichter brauchte gar nicht zu motivieren, der Darſteller muß ſo handeln, aus ſeiner eigenen Theaternatur heraus. Er iſt für das Muskeldrama geboren, er hat die Sehnen und Knochen für das Thatſachenſpiel. Darum ſtaunt man beinahe, daß dieſer vorgeſchichtliche Menſch auch ſcharfen Verſtand hat, Alba-Verſtand, Burleigh-Schlauheit; ja philoſophiſche Tiefe, Talbot-Geiſt. Und wiederum ſtaunt man, daß dieſer Muskelmenſch, der auch ein Verſtandesmenſch iſt, überdies Humor hat. Den Humor allerdings ſeiner Muskeln und ſeines Verſtandes, aber einen gewaltigen, unentrinnbaren Humor. Sein Graf Kattwald in „Weh dem, der lügt", iſt nur von einem Hagen zu ſpielen. Das iſt der Humor, der ſich bei längerem Menſchenfreſſen entwickelt. Ein Naturforſcher hat nachzuweiſen verſucht, daß der Menſch vom Bären abſtammt; nun, Graf Kattwald iſt jenes Verbindungsglied zum Bären, welches Darwin zum Affen hin zeitlebens geſucht hat. Geſtalten wie Hagen und Kattwald haben vor Gabillon auf der deutſchen Bühne nicht gelebt, und auch auf keiner anderen, denn ſie ſind deutſch, nur germaniſch denkbar. Der Cyklop des Euripides, der ja auch kannibaliſch ſcherzt, iſt nur ein ausgeſtopfter Popanz.

Der Untergrund der Gabillonſchen Kunſt iſt der Kraftmenſch, aus dem bei komiſchen Bedürfniſſen der Kraftmeier wird. In ſatiriſchen Rollen macht der Künſtler aus ſeinem eiſernen Weſen ein blechernes; Blech iſt ja plattes Eiſen. Welches Geklapper und Gepolter weiß er

damit zu vollführen, als Spiegelberg, als feiger Raufbold Don Hannibal in Augiers „Abenteurerin“, als unſterblicher Raubritter Boffeſen im „Landfrieden“, als ſtelzbeiniger Landsknecht Selbitz im „Götz“, als alter Komödiant Delobelle, der ſchon unzähligemal den mari à la campagne geſpielt hat, „aber nie ohne Gamaſchen“, ja ſogar als Benedikt („Viel Lärm um Nichts“), der ſich unter pikantem Peitſchengeknall in höherer Löwenbändigung produziert. Dieſer hohe Eiſengehalt ſeines Blutes macht den Ritter in unſeren Zivilſtücken zum „Militär“. Vom Wachtmeiſter im „Lager“ bis zum General im „Veilchenfreſſer“ liegt ein ganzer Militär-Schematismus, den er durchgeſpielt hat. Die Oberſten freilich liegen ihm am beſten, denn denen darf man es noch ein wenig anſehen, daß ſie aus einem Lieutenant entſtanden ſind. Jeder, der etwas vom privaten Gabillon weiß, kennt den geraden Weg, auf dem all dieſe Charakterdarſtellung aus ſeinem eigenen Charakter fließt. Hat ſich doch in der deutſchen Theaterwelt ein ganzer Sagenkreis um Gabillon zuſammengeſponnen. Die zwölf Arbeiten des Herkules werden hier in moderner Form lebendig, denn meiſt handelt es ſich um den Kampf mit einem Ungeheuer, ob dieſes nun als gefürchteter Ringkämpfer auftrete, oder als gefährlicher Wolfshund, oder als Seeſturm, oder gar als Weinfaß. In allen jenen Prachtrollen merkt man viel von den zwölf Arbeiten Ludwig Gabillons; die kann nur einer ſpielen, der am Grundlſee die lernäiſche Schlange wirklich erlegt und im Stadtpark die Rinder des Helios thatſächlich geraubt hat. Dazu

kommen aber noch zwei wesentliche Elemente. Einmal die Seelengüte. Dieser Oger ist zwar Menschenfresser, aber nur dreimal im Tage, zur Essenszeit; zwischenhin holt er mit eigener Lebensgefahr ein Mütterchen aus dem Feuer und ein Kindlein aus dem Wasser. Der Blutmensch, den er darstellt, der Tyrann, der Intrigant sogar, ist ihm ein künstlerisches Problem und fesselt ihn durch die Ästhetik des Bösen. Übrigens ist es bezeichnend, daß der eigentliche Bösewicht längst aus seinem Stoffkreise geschwunden ist. Wir kennen seinen Jago, seinen Marinelli nicht; diese fallen hundert Jahre vor unsere Geburt. Aber wir halten nicht viel von ihnen, sonst wäre er ja auch bei diesem Handwerk geblieben. Die eigensten Charaktere Gabillons sind Löwen und Bären, keine Schakale und Hyänen. Wir können ihnen fluchen, aber nicht sie verabscheuen. Das kommt von seinem echten Humor, der wieder nur aus einem guten Herzen kommen kann. Ein Mann von urwüchsigem Humor kann einen Scharfrichter spielen, aber keinen Meuchelmörder. Ludwig Gabillon ist eine Gestalt, die nur zufällig nicht von seinem Landsmann Fritz Reuter erdichtet worden. Im dreißigjährigen Krieg hätte er sich als Haudegen durchgeschlagen, im Bauernkrieg als Raubritter ehrlich sein Brot verdient, an der Seeküste wäre er die wasserdichteste Theerjacke geworden, in Afrika hätte er die Kongoquellen entdeckt. „Aber nie ohne Gamaschen“, wie sein bewundernswerter Delobelle, diese Pariser Gabillon-Parodie, sagt. Denn er ist bei alledem eine Theaternatur durch und durch. Er übersprudelt von Komödienlust, ja Kulissengeist. Er

Digitized by Google

hat ſich einen eigenen Theaterſtil erfunden und bis zur letzten Virtuoſität ausgebildet. Er iſt Realiſt, aber Bühnenrealiſt, d. h. ſeine Darſtellung ſetzt die Anweſenheit von Zuſchauern voraus. Es iſt eine Selbſttäuſchung mancher heutigen Wahrheits-Manieriſten, daß zuſchauerlos geſpielt werden könne, und der große Realſpieler Gabillon bleibt ſtets im Stil, auch wenn er noch ſo wahr — bühnenwahr! — wirkt. Er erſchüttert uns, aber nicht durch angebliche Wirklichkeit, ſondern durch ihren echten Schein. So fließt Gabillons Kunſt aus manchen Quellen, die zu ergründen dankbarſte Mühe wäre, nicht im aufgeregten Augenblick vor einem Jubelabend, ſondern in einer kritiſchen Beſchaulichkeit, die recht viel Zeit hat. Aber alle dieſe Quellen kommen aus dem nämlichen, einen und einzigen Urſprung: aus einem ganzen, ungebrochenen Weſen. Ein ganzer Mann giebt einen ganzen Künſtler.

Sollen wir den Künſtlergang Gabillons erzählen? Von den neun Zigeunerjahren an, da er ſtreckenweiſe von zehn Thalern monatlich lebte, bis zu dem Ziele, das er heute erreicht hat, ſtetig anſteigend wie auf einer Kunſtſtraße im Gebirge, mit gewaltthätigen Durchbrüchen und kühnen Überſetzungen, aber durchaus Plan und Bewußtſein. Kurioſe Thatſachen bezeichnen den Anfang. Als ſtatierender Indianer in Kotzebues „Sonnenjungfrau“ betrat er zum erſtenmale die Roſtocker Bühne. Dann ſpielte er allerlei namenloſe „Herren“, „Matroſen“ und „Bedienten der Baronin“ in vergeſſenen Stücken, wie „Eliſabeths von England Jugendjahre“, „Der Sohn der Wellen“ u. dergl.

Einige gerettete Theaterzettel aus dem Jahre 1844 geben Zeugnis davon, aus Städten, wo es auf dem Zettel heißt: „Sperrſitze- und Logenbillets ſind in meiner Wohnung, beim Schneidermeiſter Mathis, Vormittags von 8—11 zu haben.“ Auf einem Zettel aus Stralſund, vom 7. Oktober 1845, lieſt man: „Samiel, der ſchwarze Jäger, Herr Gabillon.“ Denn auch in der Oper mußte er damals mitthun . . . Laube fand bald genug, daß etwas in dem jungen Manne ſteckte; er wußte nur nicht gleich, was. Den Liebhaber, als der er 1853 nach Wien gekommen, den Don Carlos und Ferdinand, zog er ihm alsbald aus und gab ihm ſcharfe Sachen, Verſtandesrollen. Schon im nächſten Jahre ſehen wir Gabillon als Carlos („Clavigo“), Marc Anton, Richard III., Caligula („Fechter“), wiederum im nächſten ſogar als Mephiſto und Bolingbroke. Lewinskys Vordringen im klaſſiſchen Repertoire drängte ihn allzuſehr auf die Genreſeite hinüber und es folgten etwa acht Jahre voll franzöſiſcher und Bauernfeldſcher Ariſtokraten. Gabillon wurde eine Säule des modernen Konverſationsſtückes. Wer denkt nicht noch mit Vergnügen an ſeinen Montrichard im „Damenkrieg“? Sein köſtlicher alter Raſtiboulois in den „Fourchambaults“ iſt eine Spätfrucht dieſes ergiebigen Zweiges. Alle ſeine ſatiriſchen Mittel ſchliffen ſich bei ſolcher Arbeit auf den äußerſten Glanz zu. Sein Vernouillet in Augiers „effrontés“ iſt das klaſſiſche Muſter einer eiſernen Stirne, ſein Lamoignon („Urbild des Tartüffe“) eine ſchon ganz moderne Analyſe der Heuchelei. Er ſpielte ſolche Rollen mit

der Unerbittlichkeit eines Staatsanwaltes, deſſen Anklageakt aus lebenswahrer Darſtellung des Verbrechens beſteht. Aber der eiſerne Kern, der aus all dem bunten Rollenkram herausdröhnte, kam bald an die rechte Stelle. 1861 war man ſchon Alba, 1863 Hagen. Die deutſche Schauſpielkunſt hatte einen neuen Stoffkreis gewonnen. Was man ſpäter allgemein das Gabillonfach nannte, nahm beſtimmte Umriſſe und einen ungeahnten Umfang an. Heute lebt das Ganze unverwüſtlich in unſer aller Bewußtſein, es iſt uns künſtleriſches Erlebnis geworden; von jenem verkommenen Wildſchützen im „Erbförſter“ bis zu dem grotesken Zecher Junker Tobias in „Was ihr wollt“, von dem grundgütigen Jähzorn Don Lopes („Richter von Zalamea“) und der dämoniſchen Unheimlichkeit des Mannes vom Felſen („Traum ein Leben“) bis zu jenen unterſchiedlichen ruſſiſchen Chargen, aus denen ſich ſchließlich die ſonderbare Nobleſſe eines Saweljew (Meyers „Kriemhilde“) herausgeklärt hat. Eine der ſinnigſten Jubelgaben, die dem Meiſter zu ſeinem Feſte dargebracht werden, iſt ein reizendes Büchlein, das alle ſeine im Burgtheater geſpielten Rollen enthält.* Die Zuſammenſtellung, aus den Theaterzetteln von vierzig Jahren, war eine mühſelige Arbeit, aber nicht minder erſtaunlich iſt ihr Ergebnis. Niemand ahnte es weniger, als der Künſtler ſelbſt, daß er in dieſem Zeitraume 322 Rollen geſpielt hat. Wahrlich ein Kunſtſchaffen, das ein breites und tiefes Leben aus-

* Von ſeinem Schwiegerſohn Dr. Anton Bettelheim.

zufüllen vermag. Und dazu wäre nun noch die Lebensleiſtung Gabillons als Regiſſeur zu ſchlagen. Was dieſer Theatergelehrte und Kuliſſentechniker als praktiſcher Dramaturg geleiſtet hat, ahnt kein Außenſtehender. Wie manche Ruhmesthat ſeiner Direktoren hat er gethan! Viele der ſchwerſten Stücke, wie „Weh dem, der lügt“, „Wallenſteins Lager“ u. ſ. w. hat er in Scene geſetzt, und ſie tragen ja auch den Stempel ſeines Geiſtes. Als er „Antonius und Kleopatra“ durchgeführt hatte, verehrte ihm Dingelſtedt ſein Bildnis mit der dankbaren Aufſchrift: „Dem verdienſtvollen Regiſſeur, zur Erinnerung an unſere vierzehntägige Dunkelhaft“.

Doch genug, . . . obgleich viel zu wenig. Das Kapitel müßte ein Buch werden, um den Menſchen und Künſtler nur einigermaßen zu umſchreiben. Dies wird morgen das Publikum thun, in ſeiner Weiſe, durch einen gewaltigen Freudenſchrei. Und Ludwig Gabillon wird auch dieſem Sturme ſtehen, er wird vielleicht auch ſprechen müſſen. Was er ſagen wird, weiß er jetzt ſo wenig, als er nachher wiſſen wird, was er geſagt hat. Aber es kann nur ungefähr dasſelbe ſein, was auf ſeinem Seehauſe am Grundlſee als Wahlſpruch ſteht:

„Gott gebe allen, die mich kennen,
Noch zehnmal mehr, als ſie mir gönnen.“

Ludwig Gabillon.

(Nachruf.)

14. Februar 1896.

Auch Laubes Burgtheater beginnt nun abzubröckeln. Eine der ſtärkſten Säulen dieſes ſtarken Baues iſt ſoeben gefallen. Man glaubt ſich's nicht, daß Ludwig Gabillon tot ſein ſoll. Wenn das wahr iſt, dann müſſen Eigenſchaftswörter wie „unverwüſtlich", Hauptwörter wie „Eiſen" aus dem Wörterbuch geſtrichen werden. Man hat ſeine Kraft zu ſehr bewundert und dieſes goldene Herz in der eiſernen Schale zu ſehr geliebt. Man ſucht weit zurück im eigenen Leben nach einem Tod, der einem ſo nahe gegangen, obgleich das Blut nicht mitſprach. Man ſteht wie ein Knabe da, der einem geliebten Romanhelden nachweint. Jenem harmloſen Kraftmenſchen Porthos etwa, dem ſtarken Mann unter den „drei Musketieren", den nur ein ſtürzender Felſen niederſchlagen konnte. Mit übermenſchlicher Anſtrengung ſtemmten ſeine Genoſſen den Felsblock noch einmal in die Höhe, einen Augenblick nur, um Luft zu machen für den letzten Seufzer ihres geliebten Rieſen. Es iſt thöricht, an ſolch untergeordneten Helden

ſo großer Gaſt aus fernen Landen. Sie blendeten oder überraſchten, allein wenn Charlotte Wolter unmittelbar nach Sarah Bernhardt die Phädra ſpielte, war ſie doch noch immer die Unwiderſtehliche.

Es iſt übrigens ein ſchweres Unrecht, den großen deutſchen Schauſpieler mit ſeinem fremden Nebenbuhler zu vergleichen. Dieſer hat einen faſt ausſchließlich nationalen Rollenkreis von verhältnismäßig geringer Ausdehnung. Wie lange iſt es her, daß ein Italiener Ibſen ſpielt? Ein großer deutſcher Spieler dagegen iſt ein Allerweltsmenſch, der alle künſtleriſchen Sprachen ſprechen ſoll. Es iſt, als ob der Deutſche unter allen ſeinen Raſſeverwandten der einzige Indogermane geblieben wäre, der internationale Menſch, Gelehrte, Künſtler, dichtende Überſetzer. So iſt auch der Spielkreis, in dem die Wolter als Königin geherrſcht, einer, in dem die Sonne nicht untergeht. Alte und neue Volksſeelen, geweſene und kommende Kunſtweiſen treffen ſich in dieſem dramatiſchen Orbis Piktus. Man vergleiche damit, was die reiſenden Virtuoſen ſpielen; eine kurze Kette von Paraderollen. Sie war freilich niemals Virtuoſin, wozu ſie doch in ihrer Blüte alles aufforderte. Sie hätte damals rauſchende Triumphzüge durch zwei Weltteile machen können, wie ſo manche Geringere. Allein ihr ganzes Daſein hatte ſich ſo gefügt, daß ſie als Künſtlerin im Burgtheater aufging. Der klärende, hebende Einfluß ihres vortrefflichen Gatten* hat, wie ſie zeitlebens dankbar anerkannte, viel dazu beigetragen. Ihre Ver-

* Des Grafen O'Sullivan.

edlungsfähigkeit ſchien ja auch unbegrenzt. Die angeborne tragiſche Weihe, die ſie von Anbeginn her wie eine Fürſtin über die Bühne wandeln ließ, umgab ſie auch im Menſchenverkehr mit einer Atmoſphäre der Vornehmheit. Sie war von Hauſe aus für das Gehobene, Getragene organiſiert. Darum blieb ihr auch das Luſtſpiel verſchloſſen. Laube, der mit den Künſtlern ſeines Vertrauens gern alles verſuchte, ſchrieb ihr wohl auch „humoriſtiſche Wallungen" zu. Sie ſpielte unter ihm die junge Witwe in „Die Eine weint, die Andere lacht", auch die Katharina von Roſen in „Bürgerlich und Romantiſch", allein ſie traf den Luſtſpielton ſo wenig, wie Sonnenthal den des Bonvivants, als ihn Laube die „Memoiren des Teufels" ſpielen ließ. Beſſer glückte ihr ſpäter die Donna Diana, denn dieſer großen Dame giebt ſchon das Koſtüm und der klaſſiſche Stil ein gewiſſes Pathos. Aus demſelben Grunde traf ſie den Volkston nicht. Eine Rolle, wie „Marianne, das Weib aus dem Volke", die ſie gerne zu wohlthätigen Zwecken ſpielte, war doch kein richtiges Volk, ſondern reines Theaterherkommen. Die Grenzen ihres Talentes lagen nach unten, nach oben ſchien ihr alles möglich. Dieſen unbeſiegbaren Zug zum Großen, Hohen, Edlen, werden wir ihn jemals wieder in einer Schauſpielerin erleben, da der Zug der Zeit ſich nachgerade durchaus dem Praktiſchen zuwendet und ſeine Wunder in den Unbegreiflichkeiten des Alltäglichen ſucht? Der Purpur, in dem Charlotte Wolter ihre Bahn gezogen, war gemiſcht aus dem Rot eines Abends und eines Morgens.

Ludwig Gabillon.

(Einen Tag vor seinem Jubelabend.)

29. Oktober 1893.

Es war im Februar 1863, bei der Generalprobe von Hebbels „Nibelungen“. Der Dichter war anwesend; von der ersten Aufführung hielt er sich bekanntlich fern. Er ging auf die Bühne und alsbald kam ihm sein Hagen entgegen. Der junge Gabillon als junger Hagen. „Wie seh' ich aus?“ rief ihm dieser zu. Hebbel stand einen Augenblick wie betroffen von dieser Verkörperung seiner Ahnungen, dann rief er mit bewegter Stimme: „Wie ein Gewitter!“ ... Nun, dieses Gewitter wird morgen abend am Feiertagshimmel des Burgtheaters stehen, denn als Hagen, in seiner eisernsten Rolle, will Ludwig Gabillon sein vierzigstes Burgtheaterjahr beschließen. Aber wir glauben, daß das Unwetter diesmal nicht sehr arg ausfallen wird, denn zu viel Sonne wird das Publikum mitbringen, diesen Liebling zu beleuchten. Und wenn Hagen den gewaltigen Eisenschild, der seine runden zwanzig Pfund wiegt, vor sich niederstellen wird, werden die Bretter weit schwächer erdröhnen als sonst. Und wenn er den schweren

Speer nach dem Lindenblatt zwiſchen Siegfrieds Schultern ſchleudert, wie am Grundlſee nach dem Apfelbaum, in deſſen Stamm ihm die Spitze drei Zoll tief ſtecken bleibt, da wird ſeine Hand wohl merklich zittern. Dem grimmen Hagen wird die rechte Mordſtimmung ſich nicht einſtellen, denn ſeine Wiener werden ihm das Herz zu froh gemacht haben mit ihrem Jubel.

Ludwig Gabillon: wie Waffengeklirr ſchallt der Name durch Wien. So heißt der eiſerne Mann des Burgtheaters. Nennt man ihn, ſo erſteht im Gedächtnis vor allem eine Reihe von Geſtalten, die aus Enaks Mark ſtammen mögen. Rieſen, mit dem rollenden Zungen-R im Munde; Helden, mit deren Beinen die Weltgeſchichte ſchreitet; Stirnen, auf denen die Höhe, hinter denen die Tiefe wohnt. Eine Erſchütterung geht von ihm aus, wie von elementarer Männlichkeit. Ein Blinder muß ſie fühlen, denn die Blinden haben einen Sinn für das Unſichtbare. Hat doch Gabillon unter anderem eine körperloſe Rolle, die überhaupt nur aus Stimme beſteht; den Erdgeiſt in „Fauſt“. Und *wie* greift der in den Hörer hinein mit ſeinem Orgelorgan. Ja, die Natur hat ihn eigens ausgerüſtet und bewaffnet für den Ernſtfall auf dem Theater. Sobald er erſcheint, giebt der Zuſchauer ſeinen Lieblingshelden verloren, denn er fühlt: auftreten heißt bei dieſem Manne zertreten. Die Angſt geht vor ihm her, alle Leben ringsum werden plötzlich billiger. Wenn Hagen Etzels Knäblein von dem Kiſſen nimmt, mit jenem raubtiermäßig zufahrenden Griffe beider Pranken, da fühlt jeder Zuſchauer, daß dieſes Kind

nicht lebendig aus dieſen Händen kommen kann. Der Dichter brauchte gar nicht zu motivieren, der Darſteller muß ſo handeln, aus ſeiner eigenen Theaternatur heraus. Er iſt für das Muskeldrama geboren, er hat die Sehnen und Knochen für das Thatſachenſpiel. Darum ſtaunt man beinahe, daß dieſer vorgeſchichtliche Menſch auch ſcharfen Verſtand hat, Alba-Verſtand, Burleigh-Schlauheit; ja philoſophiſche Tiefe, Talbot-Geiſt. Und wiederum ſtaunt man, daß dieſer Muskelmenſch, der auch ein Verſtandesmenſch iſt, überdies Humor hat. Den Humor allerdings ſeiner Muskeln und ſeines Verſtandes, aber einen gewaltigen, unentrinnbaren Humor. Sein Graf Kattwald in „Weh dem, der lügt", iſt nur von einem Hagen zu ſpielen. Das iſt der Humor, der ſich bei längerem Menſchenfreſſen entwickelt. Ein Naturforſcher hat nachzuweiſen verſucht, daß der Menſch vom Bären abſtammt; nun, Graf Kattwald iſt jenes Verbindungsglied zum Bären, welches Darwin zum Affen hin zeitlebens geſucht hat. Geſtalten wie Hagen und Kattwald haben vor Gabillon auf der deutſchen Bühne nicht gelebt, und auch auf keiner anderen, denn ſie ſind deutſch, nur germaniſch denkbar. Der Cyklop des Euripides, der ja auch kannibaliſch ſcherzt, iſt nur ein ausgeſtopfter Popanz.

Der Untergrund der Gabillonſchen Kunſt iſt der Kraftmenſch, aus dem bei komiſchen Bedürfniſſen der Kraftmeier wird. In ſatiriſchen Rollen macht der Künſtler aus ſeinem eiſernen Weſen ein blechernes; Blech iſt ja plattes Eiſen. Welches Geklapper und Gepolter weiß er

damit zu vollführen, als Spiegelberg, als feiger Raufbold Don Hannibal in Augiers „Abenteurerin", als unſterblicher Raubritter Boffeſen im „Landfrieden", als ſtelzbeiniger Landsknecht Selbitz im „Götz", als alter Komödiant Delobelle, der ſchon unzähligemal den mari à la campagne geſpielt hat, „aber nie ohne Gamaſchen", ja ſogar als Benedikt („Viel Lärm um Nichts"), der ſich unter pikantem Peitſchengeknall in höherer Löwenbändigung produziert. Dieſer hohe Eiſengehalt ſeines Blutes macht den Ritter in unſeren Zivilſtücken zum „Militär". Vom Wachtmeiſter im „Lager" bis zum General im „Veilchenfreſſer" liegt ein ganzer Militär-Schematismus, den er durchgeſpielt hat. Die Oberſten freilich liegen ihm am beſten, denn denen darf man es noch ein wenig anſehen, daß ſie aus einem Lieutenant entſtanden ſind. Jeder, der etwas vom privaten Gabillon weiß, kennt den geraden Weg, auf dem all dieſe Charakterdarſtellung aus ſeinem eigenen Charakter fließt. Hat ſich doch in der deutſchen Theaterwelt ein ganzer Sagenkreis um Gabillon zuſammengeſponnen. Die zwölf Arbeiten des Herkules werden hier in moderner Form lebendig, denn meiſt handelt es ſich um den Kampf mit einem Ungeheuer, ob dieſes nun als gefürchteter Ringkämpfer auftrete, oder als gefährlicher Wolfshund, oder als Seeſturm, oder gar als Weinfaß. In allen jenen Prachtrollen merkt man viel von den zwölf Arbeiten Ludwig Gabillons; die kann nur einer ſpielen, der am Grundlſee die lernäiſche Schlange wirklich erlegt und im Stadtpark die Rinder des Helios thatſächlich geraubt hat. Dazu

kommen aber noch zwei wesentliche Elemente. Einmal die Seelengüte. Dieser Oger ist zwar Menschenfresser, aber nur dreimal im Tage, zur Essenszeit; zwischenhin holt er mit eigener Lebensgefahr ein Mütterchen aus dem Feuer und ein Kindlein aus dem Wasser. Der Blutmensch, den er darstellt, der Tyrann, der Intrigant sogar, ist ihm ein künstlerisches Problem und fesselt ihn durch die Ästhetik des Bösen. Übrigens ist es bezeichnend, daß der eigentliche Bösewicht längst aus seinem Stoffkreise geschwunden ist. Wir kennen seinen Jago, seinen Marinelli nicht; diese fallen hundert Jahre vor unsere Geburt. Aber wir halten nicht viel von ihnen, sonst wäre er ja auch bei diesem Handwerk geblieben. Die eigensten Charaktere Gabillons sind Löwen und Bären, keine Schakale und Hyänen. Wir können ihnen fluchen, aber nicht sie verabscheuen. Das kommt von seinem echten Humor, der wieder nur aus einem guten Herzen kommen kann. Ein Mann von urwüchsigem Humor kann einen Scharfrichter spielen, aber keinen Meuchelmörder. Ludwig Gabillon ist eine Gestalt, die nur zufällig nicht von seinem Landsmann Fritz Reuter erdichtet worden. Im dreißigjährigen Krieg hätte er sich als Haudegen durchgeschlagen, im Bauernkrieg als Raubritter ehrlich sein Brot verdient, an der Seeküste wäre er die wasserdichteste Theerjacke geworden, in Afrika hätte er die Kongoquellen entdeckt. „Aber nie ohne Gamaschen", wie sein bewundernswerter Delobelle, diese Pariser Gabillon-Parodie, sagt. Denn er ist bei alledem eine Theaternatur durch und durch. Er übersprudelt von Komödienlust, ja Kulissengeist. Er

hat ſich einen eigenen Theaterſtil erfunden und bis zur letzten Virtuoſität ausgebildet. Er iſt Realiſt, aber Bühnenrealiſt, d. h. ſeine Darſtellung ſetzt die Anweſenheit von Zuſchauern voraus. Es iſt eine Selbſttäuſchung mancher heutigen Wahrheits-Manieriſten, daß zuſchauerlos geſpielt werden könne, und der große Realſpieler Gabillon bleibt ſtets im Stil, auch wenn er noch ſo wahr — bühnenwahr! — wirkt. Er erſchüttert uns, aber nicht durch angebliche Wirklichkeit, ſondern durch ihren echten Schein. So fließt Gabillons Kunſt aus manchen Quellen, die zu ergründen dankbarſte Mühe wäre, nicht im aufgeregten Augenblick vor einem Jubelabend, ſondern in einer kritiſchen Beſchaulichkeit, die recht viel Zeit hat. Aber alle dieſe Quellen kommen aus dem nämlichen, einen und einzigen Urſprung: aus einem ganzen, ungebrochenen Weſen. Ein ganzer Mann giebt einen ganzen Künſtler.

Sollen wir den Künſtlergang Gabillons erzählen? Von den neun Zigeunerjahren an, da er ſtreckenweiſe von zehn Thalern monatlich lebte, bis zu dem Ziele, das er heute erreicht hat, ſtetig anſteigend wie auf einer Kunſtſtraße im Gebirge, mit gewaltthätigen Durchbrüchen und kühnen Überſetzungen, aber durchaus Plan und Bewußtſein. Kurioſe Thatſachen bezeichnen den Anfang. Als ſtatierender Indianer in Kotzebues „Sonnenjungfrau“ betrat er zum erſtenmale die Roſtocker Bühne. Dann ſpielte er allerlei namenloſe „Herren“, „Matroſen“ und „Bedienten der Baronin“ in vergeſſenen Stücken, wie „Eliſabeths von England Jugendjahre“, „Der Sohn der Wellen“ u. dergl.

Digitized by Google

Einige gerettete Theaterzettel aus dem Jahre 1844 geben Zeugnis davon, aus Städten, wo es auf dem Zettel heißt: „Sperrſitze- und Logenbillets ſind in meiner Wohnung, beim Schneidermeiſter Mathis, Vormittags von 8—11 zu haben.“ Auf einem Zettel aus Stralſund, vom 7. Oktober 1845, lieſt man: „Samiel, der ſchwarze Jäger, Herr Gabillon.“ Denn auch in der Oper mußte er damals mitthun . . . Laube fand bald genug, daß etwas in dem jungen Manne ſteckte; er wußte nur nicht gleich, was. Den Liebhaber, als der er 1853 nach Wien gekommen, den Don Carlos und Ferdinand, zog er ihm alsbald aus und gab ihm ſcharfe Sachen, Verſtandesrollen. Schon im nächſten Jahre ſehen wir Gabillon als Carlos („Clavigo“), Marc Anton, Richard III., Caligula („Fechter“), wiederum im nächſten ſogar als Mephiſto und Bolingbroke. Lewinskys Vordringen im klaſſiſchen Repertoire drängte ihn allzuſehr auf die Genreſeite hinüber und es folgten etwa acht Jahre voll franzöſiſcher und Bauernfeldſcher Ariſtokraten. Gabillon wurde eine Säule des modernen Konverſationsſtückes. Wer denkt nicht noch mit Vergnügen an ſeinen Montrichard im „Damenkrieg“? Sein köſtlicher alter Raſtiboulois in den „Fourchambaults“ iſt eine Spätfrucht dieſes ergiebigen Zweiges. Alle ſeine ſatiriſchen Mittel ſchliffen ſich bei ſolcher Arbeit auf den äußerſten Glanz zu. Sein Vernouillet in Augiers „effrontés“ iſt das klaſſiſche Muſter einer eiſernen Stirne, ſein Lamoignon („Urbild des Tartüffe“) eine ſchon ganz moderne Analyſe der Heuchelei. Er ſpielte ſolche Rollen mit

der Unerbittlichkeit eines Staatsanwaltes, deſſen Anklageakt aus lebenswahrer Darſtellung des Verbrechens beſteht. Aber der eiſerne Kern, der aus all dem bunten Rollenkram herausdröhnte, kam bald an die rechte Stelle. 1861 war man ſchon Alba, 1863 Hagen. Die deutſche Schauſpielkunſt hatte einen neuen Stoffkreis gewonnen. Was man ſpäter allgemein das Gabillonfach nannte, nahm beſtimmte Umriſſe und einen ungeahnten Umfang an. Heute lebt das Ganze unverwüſtlich in unſer aller Bewußtſein, es iſt uns künſtleriſches Erlebnis geworden; von jenem verkommenen Wildſchützen im „Erbförſter“ bis zu dem grotesken Zecher Junker Tobias in „Was ihr wollt“, von dem grundgütigen Jähzorn Don Lopes („Richter von Zalamea“) und der dämoniſchen Unheimlichkeit des Mannes vom Felſen („Traum ein Leben“) bis zu jenen unterſchiedlichen ruſſiſchen Chargen, aus denen ſich ſchließlich die ſonderbare Nobleſſe eines Saweljew (Meyers „Kriemhilde“) herausgeklärt hat. Eine der ſinnigſten Jubelgaben, die dem Meiſter zu ſeinem Feſte dargebracht werden, iſt ein reizendes Büchlein, das alle ſeine im Burgtheater geſpielten Rollen enthält.* Die Zuſammenſtellung, aus den Theaterzetteln von vierzig Jahren, war eine mühſelige Arbeit, aber nicht minder erſtaunlich iſt ihr Ergebnis. Niemand ahnte es weniger, als der Künſtler ſelbſt, daß er in dieſem Zeitraume 322 Rollen geſpielt hat. Wahrlich ein Kunſtſchaffen, das ein breites und tiefes Leben aus-

* Von ſeinem Schwiegerſohn Dr. Anton Bettelheim.

zufüllen vermag. Und dazu wäre nun noch die Lebensleiſtung Gabillons als Regiſſeur zu ſchlagen. Was dieſer Theatergelehrte und Kuliſſentechniker als praktiſcher Dramaturg geleiſtet hat, ahnt kein Außenſtehender. Wie manche Ruhmesthat ſeiner Direktoren hat er gethan! Viele der ſchwerſten Stücke, wie „Weh dem, der lügt“, „Wallenſteins Lager“ u. ſ. w. hat er in Scene geſetzt, und ſie tragen ja auch den Stempel ſeines Geiſtes. Als er „Antonius und Kleopatra“ durchgeführt hatte, verehrte ihm Dingelſtedt ſein Bildnis mit der dankbaren Aufſchrift: „Dem verdienſtvollen Regiſſeur, zur Erinnerung an unſere vierzehntägige Dunkelhaft“.

Doch genug, . . . obgleich viel zu wenig. Das Kapitel müßte ein Buch werden, um den Menſchen und Künſtler nur einigermaßen zu umſchreiben. Dies wird morgen das Publikum thun, in ſeiner Weiſe, durch einen gewaltigen Freudenſchrei. Und Ludwig Gabillon wird auch dieſem Sturme ſtehen, er wird vielleicht auch ſprechen müſſen. Was er ſagen wird, weiß er jetzt ſo wenig, als er nachher wiſſen wird, was er geſagt hat. Aber es kann nur ungefähr dasſelbe ſein, was auf ſeinem Seehauſe am Grundlſee als Wahlſpruch ſteht:

„Gott gebe allen, die mich kennen,
Noch zehnmal mehr, als ſie mir gönnen.“

Ludwig Gabillon.

(Nachruf.)

14. Februar 1896.

Auch Laubes Burgtheater beginnt nun abzubröckeln. Eine der ſtärkſten Säulen dieſes ſtarken Baues iſt ſoeben gefallen. Man glaubt ſich's nicht, daß Ludwig Gabillon tot ſein ſoll. Wenn das wahr iſt, dann müſſen Eigenſchaftswörter wie „unverwüſtlich", Hauptwörter wie „Eiſen" aus dem Wörterbuch geſtrichen werden. Man hat ſeine Kraft zu ſehr bewundert und dieſes goldene Herz in der eiſernen Schale zu ſehr geliebt. Man ſucht weit zurück im eigenen Leben nach einem Tod, der einem ſo nahe gegangen, obgleich das Blut nicht mitſprach. Man ſteht wie ein Knabe da, der einem geliebten Romanhelden nachweint. Jenem harmloſen Kraftmenſchen Porthos etwa, dem ſtarken Mann unter den „drei Musketieren", den nur ein ſtürzender Felſen niederſchlagen konnte. Mit übermenſchlicher Anſtrengung ſtemmten ſeine Genoſſen den Felsblock noch einmal in die Höhe, einen Augenblick nur, um Luft zu machen für den letzten Seufzer ihres geliebten Rieſen. Es iſt thöricht, an ſolch untergeordneten Helden

zu denken, aber man iſt ja nicht klug in gewiſſen Augenblicken, wo man ſelbſt mitſtemmen möchte aus Leibeskräften an dem ungeheuren Stein, der den braven Porthos begraben.

Nur Porthos? Ach, was liegt nicht alles unter dieſem Stein! Der grimme Hagen, der eiſerne Alba, der hirngewaltige Talbot, der unerbittliche Burleigh, der finſtere Julius Cäſar, der kranke Tiger Caligula. Und Selbitz, der tapfere Stelzfuß; Don Hannibal, der ſäbelraſſelnde Zungenheld; Boffeſen, der letzte Ritter des Stegreifs; Spiegelberg, der argliſtige Held des Maules. Und Graf Kattwald, der gemütliche Menſchenfreſſer; Hans Sachſens Räuber Dismas, der paſſionierte Halsabſchneider; der geblendete Cyklop auch, den nach Heldenfleiſch hungert. Und v. Kalb, der ſchlottrige Hofmarſchall; Beaucourtois, der älteſte Junggeſelle Sardous, der ehrwürdige Lump; die klapprigen Knochen des Marquis von Raſtiboulois neben der eiſernen Stirne Vernouillets, des großen effronté; Präſident Lamoignon, der Ur-Tartüff, neben Montrichard, dem ewig überliſteten Damenbekrieger. Und alle die zugeknöpften Männer des offenen Herzens, die tapferen Majore und Oberſten, von den „Journaliſten“ bis zum „Veilchenfreſſer“, und ſo viele brave Haudegen, vom Wachtmeiſter im „Lager“ bis zum Soldaten in der „Ahnfrau“. Und Zawiſch von Roſenberg dazu, der Mann der keck zugreifenden Liebenswürdigkeit, neben Benedikt, dem Sieger in glänzendem Zungenkampf. Und, jawohl! auch der unſterbliche Delobelle, dem man es nie und nimmer glauben

wird, daß nicht Gabillons Schirmfee ihn in ſommernächtlicher Puck-Laune dem Pariſer Dichter eingeflüſtert, um einen durch den andern zu äffen. Sie alle, alle liegen begraben unter Porthos' Stein.

Zwei Jahre, kaum länger, iſt es her, daß wir an ſeinem denkwürdigen Ehrentage die künſtleriſche Summe von vierzig Jahren zu ziehen verſuchten. Es war ein Nachruf vor dem Tode, ein Jubel-Nekrolog. Heute iſt es gar bittere Mühe, dem Leſer vorzurechnen, wie viel er an Meiſter Ludwig verloren.

Er war ein heutzutage ſeltener Anblick. Die moderne Kunſt hat ſo viel vom Treibhauſe, es geht da allerlei Aufgepfropftes und Eingeimpftes mit, daß man nicht mehr oft etwas ſo Ganzes zu ſehen bekommt. Geſunde Kunſt im geſunden Körper; einen Charakterdarſteller, der ein Charakter iſt. Er ſpielte ſich ſelbſt; ſeine deutſche Kraft und Treue, ſeinen germaniſchen Humor, der aus tiefernſter Quelle fließt. Der Künſtler war der Menſch; das war ſein Stil, die große Einheit aller ſeiner Geſtaltungen, die perſönliche Wahrheit, welche dieſe mannigfaltige Scheinwelt zuſammenfaßte. Nichts Verzwicktes und Spintiſiertes war an ihm, er ſpielte alles, wie man eben mit ſolchen und nicht anderen Knochen und Muskeln, mit ſo fein und zäh geſponnenen Nerven, mit dieſem Eiſengehalt des Blutes und mit dieſem „R" auf der Zunge ſpielen muß. Er war durchaus echt, und das Echteſte an ihm war ſein Komödienſpiel. „Heute iſt doch wieder mal Komödie geſpielt worden," ſagte er uns nach einer gelungenen Aufführung, die

er eingerichtet hatte. Der ſchiefe Sprachgebrauch hat freilich den Worten „Komödiant“ und „theatraliſch“ einen ſchlimmen Beigeſchmack verliehen, aber ſie drücken doch das Richtige, das Weſen der Bühnenkunſt aus. Sie ſind aus dem ewig goldenen Boden des Handwerks hervorgewachſen und eine akademiſch vertrocknete Zeit hat ſie dann, als zu wenig abſtrakt, verworfen. Das theatraliſcheſte Volk nennt ſeine Schauſpieler noch immer comédiens. Und niemand in Laubes Hauſe beſaß den urwüchſigen Komödiantengeiſt in dem Grade wie Gabillon. Den Delobellegeiſt bis in ſeine ſelbſtherrlichſten Steigerungen hinauf, wo die Kunſt, den Leuten etwas vorzumachen, einen großartigen Wurf annimmt und Wort und Gebärde genau ſo verwendet, wie der Dekorationsmaler ſeine Farben und Gazen. Was unſere Theaterakademien züchten, daß weiß wenig von der ſprudelnden Schöpferkraft dieſes halbzigeuneriſchen Elements. Es ſind keine ſpielenden Schauſpieler, ſondern ſogenannte „denkende Künſtler“, „vorzügliche Sprecher“ und beſtenfalls Leute, die angeſtellt ſind, um ſogenannte „Leiſtungen“ zu leiſten. Von der Bühne herab riecht es wie Bureauluft und oft genug wird der Kathederton laut. Die Leute, denen noch Hekuba etwas iſt, ſind rar geworden. Die Paſſion an der Arbeit als ſolcher, die Luſt am Spielen um des Spielens willen kommt dem Theatervölkchen abhanden. Daher das Aufſehen, wenn wieder einmal ein echter Commediante wie Mitterwurzer auftaucht, der nur zu ſpielen ſcheint wegen des Kapitalſpaſſes, den ihm die Sache macht.

Und dies war das Unerſchöpfliche an Gabillon. Deshalb war er auch ein idealer Regiſſeur. Wie ein geborener Schlachtengewinner organiſierte er „Wallenſteins Lager“ und andere große Dinge, bei denen eine Welt von Einzelheiten zu befehligen war. Er ſpürte Allmacht in ſeinen Fingern — und allmächtig kann man nur auf der Bühne ſein. Er war es auch innerhalb ſeines weitgeſpannten Rollenkreiſes. Man darf wohl ſagen: was er geſpielt hat, hat er gut geſpielt. Denn es waren Gabillonrollen und ſie bildeten das Gabillonfach. Bezeichnend genug, haben ſich dieſe Wörter beinahe als Fachausdrücke, ſelbſt im Publikum, eingebürgert. Das iſt auch ganz modern. Die früheren typiſch umſchriebenen Fächer weichen immer mehr den perſönlich abgegrenzten. Das richtige Fach eines jeden iſt ja doch, was er ſpielen kann. Es iſt Laubes Ruhm, dieſe grundſätzliche Erneuerung unter blutigen Kämpfen durchgeſetzt zu haben. Als Don Carlos und Ferdinand hatte er dieſen dankbaren Rohſtoff, den jungen Gabillon übernommen, als Alba und Hagen gab er ihn ſchließlich aus der Hand. Es iſt, als entdecke ein Operndirektor plötzlich, daß ſein Tenoriſt eine Baßſtimme hat. Gabillon ſpielte mehrere altehrwürdige Schattierungen durch: die Böſewichter, Tyrannen, Intriganten, Gecken, und langte ſchließlich bei einem Miſchfach an, wie die moderne Dichtung bei ihren menſchlich biegſamen Miſchcharakteren. Was ihm unterwegs am beſten lag, war der ſogenannte Intrigant, weil dabei, auf der Bühne, immer Humor iſt. Als er endlich ſein Gebiet feſt umzirkelt hatte,

ſo großer Gaſt aus fernen Landen. Sie blendeten oder überraſchten, allein wenn Charlotte Wolter unmittelbar nach Sarah Bernhardt die Phädra ſpielte, war ſie doch noch immer die Unwiderſtehliche.

Es iſt übrigens ein ſchweres Unrecht, den großen deutſchen Schauſpieler mit ſeinem fremden Nebenbuhler zu vergleichen. Dieſer hat einen faſt ausſchließlich nationalen Rollenkreis von verhältnismäßig geringer Ausdehnung. Wie lange iſt es her, daß ein Italiener Ibſen ſpielt? Ein großer deutſcher Spieler dagegen iſt ein Allerweltsmenſch, der alle künſtleriſchen Sprachen ſprechen ſoll. Es iſt, als ob der Deutſche unter allen ſeinen Raſſeverwandten der einzige Indogermane geblieben wäre, der internationale Menſch, Gelehrte, Künſtler, dichtende Überſetzer. So iſt auch der Spielkreis, in dem die Wolter als Königin geherrſcht, einer, in dem die Sonne nicht untergeht. Alte und neue Volksſeelen, geweſene und kommende Kunſtweiſen treffen ſich in dieſem dramatiſchen Orbis Piktus. Man vergleiche damit, was die reiſenden Virtuoſen ſpielen; eine kurze Kette von Paraderollen. Sie war freilich niemals Virtuoſin, wozu ſie doch in ihrer Blüte alles aufforderte. Sie hätte damals rauſchende Triumphzüge durch zwei Weltteile machen können, wie ſo manche Geringere. Allein ihr ganzes Daſein hatte ſich ſo gefügt, daß ſie als Künſtlerin im Burgtheater aufging. Der klärende, hebende Einfluß ihres vortrefflichen Gatten* hat, wie ſie zeitlebens dankbar anerkannte, viel dazu beigetragen. Ihre Ver-

* Des Grafen O'Sullivan.

edlungsfähigkeit ſchien ja auch unbegrenzt. Die angeborne tragiſche Weihe, die ſie von Anbeginn her wie eine Fürſtin über die Bühne wandeln ließ, umgab ſie auch im Menſchenverkehr mit einer Atmoſphäre der Vornehmheit. Sie war von Hauſe aus für das Gehobene, Getragene organiſiert. Darum blieb ihr auch das Luſtſpiel verſchloſſen. Laube, der mit den Künſtlern ſeines Vertrauens gern alles verſuchte, ſchrieb ihr wohl auch „humoriſtiſche Wallungen" zu. Sie ſpielte unter ihm die junge Witwe in „Die Eine weint, die Andere lacht", auch die Katharina von Roſen in „Bürgerlich und Romantiſch", allein ſie traf den Luſtſpielton ſo wenig, wie Sonnenthal den des Bonvivants, als ihn Laube die „Memoiren des Teufels" ſpielen ließ. Beſſer glückte ihr ſpäter die Donna Diana, denn dieſer großen Dame giebt ſchon das Koſtüm und der klaſſiſche Stil ein gewiſſes Pathos. Aus demſelben Grunde traf ſie den Volkston nicht. Eine Rolle, wie „Marianne, das Weib aus dem Volke", die ſie gerne zu wohlthätigen Zwecken ſpielte, war doch kein richtiges Volk, ſondern reines Theaterherkommen. Die Grenzen ihres Talentes lagen nach unten, nach oben ſchien ihr alles möglich. Dieſen unbeſiegbaren Zug zum Großen, Hohen, Edlen, werden wir ihn jemals wieder in einer Schauſpielerin erleben, da der Zug der Zeit ſich nachgerade durchaus dem Praktiſchen zuwendet und ſeine Wunder in den Unbegreiflichkeiten des Alltäglichen ſucht? Der Purpur, in dem Charlotte Wolter ihre Bahn gezogen, war gemiſcht aus dem Rot eines Abends und eines Morgens.

Ludwig Gabillon.

(Einen Tag vor seinem Jubelabend.)

29. Oktober 1893.

Es war im Februar 1863, bei der Generalprobe von Hebbels „Nibelungen“. Der Dichter war anwesend; von der ersten Aufführung hielt er sich bekanntlich fern. Er ging auf die Bühne und alsbald kam ihm sein Hagen entgegen. Der junge Gabillon als junger Hagen. „Wie seh' ich aus?“ rief ihm dieser zu. Hebbel stand einen Augenblick wie betroffen von dieser Verkörperung seiner Ahnungen, dann rief er mit bewegter Stimme: „Wie ein Gewitter!“ ... Nun, dieses Gewitter wird morgen abend am Feiertagshimmel des Burgtheaters stehen, denn als Hagen, in seiner eisernsten Rolle, will Ludwig Gabillon sein vierzigstes Burgtheaterjahr beschließen. Aber wir glauben, daß das Unwetter diesmal nicht sehr arg ausfallen wird, denn zu viel Sonne wird das Publikum mitbringen, diesen Liebling zu beleuchten. Und wenn Hagen den gewaltigen Eisenschild, der seine runden zwanzig Pfund wiegt, vor sich niederstellen wird, werden die Bretter weit schwächer erdröhnen als sonst. Und wenn er den schweren

Speer nach dem Lindenblatt zwiſchen Siegfrieds Schultern ſchleudert, wie am Grundlſee nach dem Apfelbaum, in deſſen Stamm ihm die Spitze drei Zoll tief ſtecken bleibt, da wird ſeine Hand wohl merklich zittern. Dem grimmen Hagen wird die rechte Mordſtimmung ſich nicht einſtellen, denn ſeine Wiener werden ihm das Herz zu froh gemacht haben mit ihrem Jubel.

Ludwig Gabillon: wie Waffengeklirr ſchallt der Name durch Wien. So heißt der eiſerne Mann des Burgtheaters. Nennt man ihn, ſo erſteht im Gedächtnis vor allem eine Reihe von Geſtalten, die aus Enaks Mark ſtammen mögen. Rieſen, mit dem rollenden Zungen-R im Munde; Helden, mit deren Beinen die Weltgeſchichte ſchreitet; Stirnen, auf denen die Höhe, hinter denen die Tiefe wohnt. Eine Erſchütterung geht von ihm aus, wie von elementarer Männlichkeit. Ein Blinder muß ſie fühlen, denn die Blinden haben einen Sinn für das Unſichtbare. Hat doch Gabillon unter anderem eine körperloſe Rolle, die überhaupt nur aus Stimme beſteht; den Erdgeiſt in „Fauſt“. Und wie greift der in den Hörer hinein mit ſeinem Orgelorgan. Ja, die Natur hat ihn eigens ausgerüſtet und bewaffnet für den Ernſtfall auf dem Theater. Sobald er erſcheint, giebt der Zuſchauer ſeinen Lieblingshelden verloren, denn er fühlt: auftreten heißt bei dieſem Manne zertreten. Die Angſt geht vor ihm her, alle Leben ringsum werden plötzlich billiger. Wenn Hagen Etzels Knäblein von dem Kiſſen nimmt, mit jenem raubtiermäßig zufahrenden Griffe beider Pranken, da fühlt jeder Zuſchauer, daß dieſes Kind

nicht lebendig aus dieſen Händen kommen kann. Der Dichter brauchte gar nicht zu motivieren, der Darſteller muß ſo handeln, aus ſeiner eigenen Theaternatur heraus. Er iſt für das Muskeldrama geboren, er hat die Sehnen und Knochen für das Thatſachenſpiel. Darum ſtaunt man beinahe, daß dieſer vorgeſchichtliche Menſch auch ſcharfen Verſtand hat, Alba-Verſtand, Burleigh-Schlauheit; ja philoſophiſche Tiefe, Talbot-Geiſt. Und wiederum ſtaunt man, daß dieſer Muskelmenſch, der auch ein Verſtandesmenſch iſt, überdies Humor hat. Den Humor allerdings ſeiner Muskeln und ſeines Verſtandes, aber einen gewaltigen, unentrinnbaren Humor. Sein Graf Kattwald in „Weh dem, der lügt", iſt nur von einem Hagen zu ſpielen. Das iſt der Humor, der ſich bei längerem Menſchenfreſſen entwickelt. Ein Naturforſcher hat nachzuweiſen verſucht, daß der Menſch vom Bären abſtammt; nun, Graf Kattwald iſt jenes Verbindungsglied zum Bären, welches Darwin zum Affen hin zeitlebens geſucht hat. Geſtalten wie Hagen und Kattwald haben vor Gabillon auf der deutſchen Bühne nicht gelebt, und auch auf keiner anderen, denn ſie ſind deutſch, nur germaniſch denkbar. Der Cyklop des Euripides, der ja auch kannibaliſch ſcherzt, iſt nur ein ausgeſtopfter Popanz.

Der Untergrund der Gabillonſchen Kunſt iſt der Kraftmenſch, aus dem bei komiſchen Bedürfniſſen der Kraftmeier wird. In ſatiriſchen Rollen macht der Künſtler aus ſeinem eiſernen Weſen ein blechernes; Blech iſt ja plattes Eiſen. Welches Geklapper und Gepolter weiß er

damit zu vollführen, als Spiegelberg, als feiger Raufbold Don Hannibal in Augiers „Abenteurerin“, als unſterblicher Raubritter Boffeſen im „Landfrieden“, als ſtelzbeiniger Landsknecht Selbitz im „Götz“, als alter Komödiant Delobelle, der ſchon unzähligemal den mari à la campagne geſpielt hat, „aber nie ohne Gamaſchen“, ja ſogar als Benedikt („Viel Lärm um Nichts“), der ſich unter pikantem Peitſchengeknall in höherer Löwenbändigung produziert. Dieſer hohe Eiſengehalt ſeines Blutes macht den Ritter in unſeren Zivilſtücken zum „Militär“. Vom Wachtmeiſter im „Lager“ bis zum General im „Veilchenfreſſer“ liegt ein ganzer Militär-Schematismus, den er durchgeſpielt hat. Die Oberſten freilich liegen ihm am beſten, denn denen darf man es noch ein wenig anſehen, daß ſie aus einem Lieutenant entſtanden ſind. Jeder, der etwas vom privaten Gabillon weiß, kennt den geraden Weg, auf dem all dieſe Charakterdarſtellung aus ſeinem eigenen Charakter fließt. Hat ſich doch in der deutſchen Theaterwelt ein ganzer Sagenkreis um Gabillon zuſammengeſponnen. Die zwölf Arbeiten des Herkules werden hier in moderner Form lebendig, denn meiſt handelt es ſich um den Kampf mit einem Ungeheuer, ob dieſes nun als gefürchteter Ringkämpfer auftrete, oder als gefährlicher Wolfshund, oder als Seeſturm, oder gar als Weinfaß. In allen jenen Prachtrollen merkt man viel von den zwölf Arbeiten Ludwig Gabillons; die kann nur einer ſpielen, der am Grundlſee die lernäiſche Schlange wirklich erlegt und im Stadtpark die Rinder des Helios thatſächlich geraubt hat. Dazu

kommen aber noch zwei wesentliche Elemente. Einmal die Seelengüte. Dieser Oger ist zwar Menschenfresser, aber nur dreimal im Tage, zur Essenszeit; zwischenhin holt er mit eigener Lebensgefahr ein Mütterchen aus dem Feuer und ein Kindlein aus dem Wasser. Der Blutmensch, den er darstellt, der Tyrann, der Intrigant sogar, ist ihm ein künstlerisches Problem und fesselt ihn durch die Ästhetik des Bösen. Übrigens ist es bezeichnend, daß der eigentliche Bösewicht längst aus seinem Stoffkreise geschwunden ist. Wir kennen seinen Jago, seinen Marinelli nicht; diese fallen hundert Jahre vor unsere Geburt. Aber wir halten nicht viel von ihnen, sonst wäre er ja auch bei diesem Handwerk geblieben. Die eigensten Charaktere Gabillons sind Löwen und Bären, keine Schakale und Hyänen. Wir können ihnen fluchen, aber nicht sie verabscheuen. Das kommt von seinem echten Humor, der wieder nur aus einem guten Herzen kommen kann. Ein Mann von urwüchsigem Humor kann einen Scharfrichter spielen, aber keinen Meuchelmörder. Ludwig Gabillon ist eine Gestalt, die nur zufällig nicht von seinem Landsmann Fritz Reuter erdichtet worden. Im dreißigjährigen Krieg hätte er sich als Haudegen durchgeschlagen, im Bauernkrieg als Raubritter ehrlich sein Brot verdient, an der Seeküste wäre er die wasserdichteste Theerjacke geworden, in Afrika hätte er die Kongoquellen entdeckt. „Aber nie ohne Gamaschen", wie sein bewundernswerter Delobelle, diese Pariser Gabillon-Parodie, sagt. Denn er ist bei alledem eine Theaternatur durch und durch. Er übersprudelt von Komödienlust, ja Kulissengeist. Er

hat ſich einen eigenen Theaterſtil erfunden und bis zur letzten Virtuoſität ausgebildet. Er iſt Realiſt, aber Bühnenrealiſt, d. h. ſeine Darſtellung ſetzt die Anweſenheit von Zuſchauern voraus. Es iſt eine Selbſttäuſchung mancher heutigen Wahrheits-Manieriſten, daß zuſchauerlos geſpielt werden könne, und der große Realſpieler Gabillon bleibt ſtets im Stil, auch wenn er noch ſo wahr — bühnenwahr! — wirkt. Er erſchüttert uns, aber nicht durch angebliche Wirklichkeit, ſondern durch ihren echten Schein. So fließt Gabillons Kunſt aus manchen Quellen, die zu ergründen dankbarſte Mühe wäre, nicht im aufgeregten Augenblick vor einem Jubelabend, ſondern in einer kritiſchen Beſchaulichkeit, die recht viel Zeit hat. Aber alle dieſe Quellen kommen aus dem nämlichen, einen und einzigen Urſprung: aus einem ganzen, ungebrochenen Weſen. Ein ganzer Mann giebt einen ganzen Künſtler.

Sollen wir den Künſtlergang Gabillons erzählen? Von den neun Zigeunerjahren an, da er ſtreckenweiſe von zehn Thalern monatlich lebte, bis zu dem Ziele, das er heute erreicht hat, ſtetig anſteigend wie auf einer Kunſtſtraße im Gebirge, mit gewaltthätigen Durchbrüchen und kühnen Überſetzungen, aber durchaus Plan und Bewußtſein. Kurioſe Thatſachen bezeichnen den Anfang. Als ſtatierender Indianer in Kotzebues „Sonnenjungfrau“ betrat er zum erſtenmale die Roſtocker Bühne. Dann ſpielte er allerlei namenloſe „Herren“, „Matroſen“ und „Bedienten der Baronin“ in vergeſſenen Stücken, wie „Eliſabeths von England Jugendjahre“, „Der Sohn der Wellen“ u. dergl.

Einige gerettete Theaterzettel aus dem Jahre 1844 geben Zeugnis davon, aus Städten, wo es auf dem Zettel heißt: „Sperrſitze- und Logenbillets ſind in meiner Wohnung, beim Schneidermeiſter Mathis, Vormittags von 8—11 zu haben.“ Auf einem Zettel aus Stralſund, vom 7. Oktober 1845, lieſt man: „Samiel, der ſchwarze Jäger, Herr Gabillon.“ Denn auch in der Oper mußte er damals mitthun . . . Laube fand bald genug, daß etwas in dem jungen Manne ſteckte; er wußte nur nicht gleich, was. Den Liebhaber, als der er 1853 nach Wien gekommen, den Don Carlos und Ferdinand, zog er ihm alsbald aus und gab ihm ſcharfe Sachen, Verſtandesrollen. Schon im nächſten Jahre ſehen wir Gabillon als Carlos („Clavigo“), Marc Anton, Richard III., Caligula („Fechter“), wiederum im nächſten ſogar als Mephiſto und Bolingbroke. Lewinskys Vordringen im klaſſiſchen Repertoire drängte ihn allzuſehr auf die Genreſeite hinüber und es folgten etwa acht Jahre voll franzöſiſcher und Bauernfeldſcher Ariſtokraten. Gabillon wurde eine Säule des modernen Konverſationsſtückes. Wer denkt nicht noch mit Vergnügen an ſeinen Montrichard im „Damenkrieg“? Sein köſtlicher alter Raſtiboulois in den „Fourchambaults“ iſt eine Spätfrucht dieſes ergiebigen Zweiges. Alle ſeine ſatiriſchen Mittel ſchliffen ſich bei ſolcher Arbeit auf den äußerſten Glanz zu. Sein Vernouillet in Augiers „effrontés“ iſt das klaſſiſche Muſter einer eiſernen Stirne, ſein Lamoignon („Urbild des Tartüffe“) eine ſchon ganz moderne Analyſe der Heuchelei. Er ſpielte ſolche Rollen mit

der Unerbittlichkeit eines Staatsanwaltes, deſſen Anklageakt aus lebenswahrer Darſtellung des Verbrechens beſteht. Aber der eiſerne Kern, der aus all dem bunten Rollenkram herausdröhnte, kam bald an die rechte Stelle. 1861 war man ſchon Alba, 1863 Hagen. Die deutſche Schauſpielkunſt hatte einen neuen Stoffkreis gewonnen. Was man ſpäter allgemein das Gabillonfach nannte, nahm beſtimmte Umriſſe und einen ungeahnten Umfang an. Heute lebt das Ganze unverwüſtlich in unſer aller Bewußtſein, es iſt uns künſtleriſches Erlebnis geworden; von jenem verkommenen Wildſchützen im „Erbförſter“ bis zu dem grotesken Zecher Junker Tobias in „Was ihr wollt“, von dem grundgütigen Jähzorn Don Lopes („Richter von Zalamea“) und der dämoniſchen Unheimlichkeit des Mannes vom Felſen („Traum ein Leben“) bis zu jenen unterſchiedlichen ruſſiſchen Chargen, aus denen ſich ſchließlich die ſonderbare Nobleſſe eines Saweljew (Meyers „Kriemhilde“) herausgeklärt hat. Eine der ſinnigſten Jubelgaben, die dem Meiſter zu ſeinem Feſte dargebracht werden, iſt ein reizendes Büchlein, das alle ſeine im Burgtheater geſpielten Rollen enthält.* Die Zuſammenſtellung, aus den Theaterzetteln von vierzig Jahren, war eine mühſelige Arbeit, aber nicht minder erſtaunlich iſt ihr Ergebnis. Niemand ahnte es weniger, als der Künſtler ſelbſt, daß er in dieſem Zeitraume 322 Rollen geſpielt hat. Wahrlich ein Kunſtſchaffen, das ein breites und tiefes Leben aus-

* Von ſeinem Schwiegerſohn Dr. Anton Bettelheim.

zufüllen vermag. Und dazu wäre nun noch die Lebensleiſtung Gabillons als Regiſſeur zu ſchlagen. Was dieſer Theatergelehrte und Kuliſſentechniker als praktiſcher Dramaturg geleiſtet hat, ahnt kein Außenſtehender. Wie manche Ruhmesthat ſeiner Direktoren hat er gethan! Viele der ſchwerſten Stücke, wie „Weh dem, der lügt“, „Wallenſteins Lager“ u. ſ. w. hat er in Scene geſetzt, und ſie tragen ja auch den Stempel ſeines Geiſtes. Als er „Antonius und Kleopatra“ durchgeführt hatte, verehrte ihm Dingelſtedt ſein Bildnis mit der dankbaren Aufſchrift: „Dem verdienſtvollen Regiſſeur, zur Erinnerung an unſere vierzehntägige Dunkelhaft“.

Doch genug, . . . obgleich viel zu wenig. Das Kapitel müßte ein Buch werden, um den Menſchen und Künſtler nur einigermaßen zu umſchreiben. Dies wird morgen das Publikum thun, in ſeiner Weiſe, durch einen gewaltigen Freudenſchrei. Und Ludwig Gabillon wird auch dieſem Sturme ſtehen, er wird vielleicht auch ſprechen müſſen. Was er ſagen wird, weiß er jetzt ſo wenig, als er nachher wiſſen wird, was er geſagt hat. Aber es kann nur ungefähr dasſelbe ſein, was auf ſeinem Seehauſe am Grundlſee als Wahlſpruch ſteht:

„Gott gebe allen, die mich kennen,
Noch zehnmal mehr, als ſie mir gönnen.“

Ludwig Gabillon.

(Nachruf.)

14. Februar 1896.

Auch Laubes Burgtheater beginnt nun abzubröckeln. Eine der ſtärkſten Säulen dieſes ſtarken Baues iſt ſoeben gefallen. Man glaubt ſich's nicht, daß Ludwig Gabillon tot ſein ſoll. Wenn das wahr iſt, dann müſſen Eigenſchaftswörter wie „unverwüſtlich", Hauptwörter wie „Eiſen" aus dem Wörterbuch geſtrichen werden. Man hat ſeine Kraft zu ſehr bewundert und dieſes goldene Herz in der eiſernen Schale zu ſehr geliebt. Man ſucht weit zurück im eigenen Leben nach einem Tod, der einem ſo nahe gegangen, obgleich das Blut nicht mitſprach. Man ſteht wie ein Knabe da, der einem geliebten Romanhelden nachweint. Jenem harmloſen Kraftmenſchen Porthos etwa, dem ſtarken Mann unter den „drei Musketieren", den nur ein ſtürzender Felſen niederſchlagen konnte. Mit übermenſchlicher Anſtrengung ſtemmten ſeine Genoſſen den Felsblock noch einmal in die Höhe, einen Augenblick nur, um Luft zu machen für den letzten Seufzer ihres geliebten Rieſen. Es iſt thöricht, an ſolch untergeordneten Helden

zu denken, aber man iſt ja nicht klug in gewiſſen Augenblicken, wo man ſelbſt mitſtemmen möchte aus Leibeskräften an dem ungeheuren Stein, der den braven Porthos begraben.

Nur Porthos? Ach, was liegt nicht alles unter dieſem Stein! Der grimme Hagen, der eiſerne Alba, der hirngewaltige Talbot, der unerbittliche Burleigh, der finſtere Julius Cäſar, der kranke Tiger Caligula. Und Selbitz, der tapfere Stelzfuß; Don Hannibal, der ſäbelraſſelnde Zungenheld; Boſſeſen, der letzte Ritter des Stegreifs; Spiegelberg, der argliſtige Held des Maules. Und Graf Kattwald, der gemütliche Menſchenfreſſer; Hans Sachſens Räuber Dismas, der paſſionierte Halsabſchneider; der geblendete Cyklop auch, den nach Heldenfleiſch hungert. Und v. Kalb, der ſchlottrige Hofmarſchall; Beaucourtois, der älteſte Junggeſelle Sardous, der ehrwürdige Lump; die klapprigen Knochen des Marquis von Raſtiboulois neben der eiſernen Stirne Vernouillets, des großen effronté; Präſident Lamoignon, der Ur-Tartüff, neben Montrichard, dem ewig überliſteten Damenbekrieger. Und alle die zugeknöpften Männer des offenen Herzens, die tapferen Majore und Oberſten, von den „Journaliſten“ bis zum „Veilchenfreſſer“, und ſo viele brave Haudegen, vom Wachtmeiſter im „Lager“ bis zum Soldaten in der „Ahnfrau“. Und Zawiſch von Roſenberg dazu, der Mann der keck zugreifenden Liebenswürdigkeit, neben Benedikt, dem Sieger in glänzendem Zungenkampf. Und, jawohl! auch der unſterbliche Delobelle, dem man es nie und nimmer glauben

wird, daß nicht Gabillons Schirmfee ihn in ſommernächtlicher Puck-Laune dem Pariſer Dichter eingeflüſtert, um einen durch den andern zu äffen. Sie alle, alle liegen begraben unter Porthos' Stein.

Zwei Jahre, kaum länger, iſt es her, daß wir an ſeinem denkwürdigen Ehrentage die künſtleriſche Summe von vierzig Jahren zu ziehen verſuchten. Es war ein Nachruf vor dem Tode, ein Jubel-Nekrolog. Heute iſt es gar bittere Mühe, dem Leſer vorzurechnen, wie viel er an Meiſter Ludwig verloren.

Er war ein heutzutage ſeltener Anblick. Die moderne Kunſt hat ſo viel vom Treibhauſe, es geht da allerlei Aufgepfropftes und Eingeimpftes mit, daß man nicht mehr oft etwas ſo Ganzes zu ſehen bekommt. Geſunde Kunſt im geſunden Körper; einen Charakterdarſteller, der ein Charakter iſt. Er ſpielte ſich ſelbſt; ſeine deutſche Kraft und Treue, ſeinen germaniſchen Humor, der aus tiefernſter Quelle fließt. Der Künſtler war der Menſch; das war ſein Stil, die große Einheit aller ſeiner Geſtaltungen, die perſönliche Wahrheit, welche dieſe mannigfaltige Scheinwelt zuſammenfaßte. Nichts Verzwicktes und Spintiſiertes war an ihm, er ſpielte alles, wie man eben mit ſolchen und nicht anderen Knochen und Muskeln, mit ſo fein und zäh geſponnenen Nerven, mit dieſem Eiſengehalt des Blutes und mit dieſem „R" auf der Zunge ſpielen muß. Er war durchaus echt, und das Echteſte an ihm war ſein Komödienſpiel. „Heute iſt doch wieder mal Komödie geſpielt worden," ſagte er uns nach einer gelungenen Aufführung, die

er eingerichtet hatte. Der ſchiefe Sprachgebrauch hat freilich den Worten „Komödiant“ und „theatraliſch“ einen ſchlimmen Beigeſchmack verliehen, aber ſie drücken doch das Richtige, das Weſen der Bühnenkunſt aus. Sie ſind aus dem ewig goldenen Boden des Handwerks hervorgewachſen und eine akademiſch vertrocknete Zeit hat ſie dann, als zu wenig abſtrakt, verworfen. Das theatraliſcheſte Volk nennt ſeine Schauſpieler noch immer comédiens. Und niemand in Laubes Hauſe beſaß den urwüchſigen Komödiantengeiſt in dem Grade wie Gabillon. Den Delobellegeiſt bis in ſeine ſelbſtherrlichſten Steigerungen hinauf, wo die Kunſt, den Leuten etwas vorzumachen, einen großartigen Wurf annimmt und Wort und Gebärde genau ſo verwendet, wie der Dekorationsmaler ſeine Farben und Gazen. Was unſere Theaterakademien züchten, daß weiß wenig von der ſprudelnden Schöpferkraft dieſes halbzigeuneriſchen Elements. Es ſind keine ſpielenden Schauſpieler, ſondern ſogenannte „denkende Künſtler“, „vorzügliche Sprecher“ und beſtenfalls Leute, die angeſtellt ſind, um ſogenannte „Leiſtungen“ zu leiſten. Von der Bühne herab riecht es wie Bureauluft und oft genug wird der Katheder ton laut. Die Leute, denen noch Hekuba etwas iſt, ſind rar geworden. Die Paſſion an der Arbeit als ſolcher, die Luſt am Spielen um des Spielens willen kommt dem Theatervölkchen abhanden. Daher das Aufſehen, wenn wieder einmal ein echter Commediante wie Mitterwurzer auftaucht, der nur zu ſpielen ſcheint wegen des Kapitalſpaſſes, den ihm die Sache macht.

Und dies war das Unerſchöpfliche an Gabillon. Deshalb war er auch ein idealer Regiſſeur. Wie ein geborener Schlachtengewinner organiſierte er „Wallenſteins Lager“ und andere große Dinge, bei denen eine Welt von Einzelheiten zu befehligen war. Er ſpürte Allmacht in ſeinen Fingern — und allmächtig kann man nur auf der Bühne ſein. Er war es auch innerhalb ſeines weitgeſpannten Rollenkreiſes. Man darf wohl ſagen: was er geſpielt hat, hat er gut geſpielt. Denn es waren Gabillonrollen und ſie bildeten das Gabillonfach. Bezeichnend genug, haben ſich dieſe Wörter beinahe als Fachausdrücke, ſelbſt im Publikum, eingebürgert. Das iſt auch ganz modern. Die früheren typiſch umſchriebenen Fächer weichen immer mehr den perſönlich abgegrenzten. Das richtige Fach eines jeden iſt ja doch, was er ſpielen kann. Es iſt Laubes Ruhm, dieſe grundſätzliche Erneuerung unter blutigen Kämpfen durchgeſetzt zu haben. Als Don Carlos und Ferdinand hatte er dieſen dankbaren Rohſtoff, den jungen Gabillon übernommen, als Alba und Hagen gab er ihn ſchließlich aus der Hand. Es iſt, als entdecke ein Operndirektor plötzlich, daß ſein Tenoriſt eine Baßſtimme hat. Gabillon ſpielte mehrere altehrwürdige Schattierungen durch: die Böſewichter, Tyrannen, Intriganten, Gecken, und langte ſchließlich bei einem Miſchfach an, wie die moderne Dichtung bei ihren menſchlich biegſamen Miſchcharakteren. Was ihm unterwegs am beſten lag, war der ſogenannte Intrigant, weil dabei, auf der Bühne, immer Humor iſt. Als er endlich ſein Gebiet feſt umzirkelt hatte,

blieb es mit all ſeinem Reichtum von 322 Rollen trianguliert zwiſchen den weithin leuchtenden Punkten: Hagen, Kattwald und Delobelle. Dieſe drei unvergeßlichen Geſtalten ſind ohne den echten Gabillonſchen Humor nicht zu ſpielen. Auch der Hagen nicht, denn einen Halbgott zu erſchlagen und dafür erſchlagen zu werden, iſt ihm ein Götterſpaß, wenn es im Namen eines germaniſchen Ideals, der deutſchen Mannentreue geſchieht. Der breite, ausgiebige Humor der Erdgeborenen, der Landsleute Fritz Reuters, war das nationale Erbteil Ludwig Gabillons. Hätte Fritz Reuter ihn gekannt, welch ein Modell wäre ihm da geworden für einen Helden von heiterer Urkraft. Die Weltlitteratur wäre um ein Meiſterwerk reicher, wahrſcheinlich um die endgültige, klaſſiſche Geſtaltung des Münchhauſen-Stoffes. Wer kennt dieſe berühmte Seite des großen Künſtlers nicht? Seinen Reichtum an köſtlichen Erfindungen oder Erlebniſſen — wußte doch niemand, am wenigſten er ſelbſt, das eine vom anderen zu unterſcheiden. Das war ſein blühendes Theaterblut, ein überfruchtbar treibender Lebensſaft, der auch außerhalb der Bühne nicht zur Ruhe kam. Er ſpielte da in Theaterſtücken, die niemand gedichtet hatte, Rollen, die er nach Bedarf aus dem kleinen Finger ſog. In ſeiner platten Heimat nennt man dies Garnſpinnen, auf der Jagd Jägerlatein, Philiſter ſagen naſerümpfend aufſchneiden oder nachſichtiger phantaſieren. Aber es ſteckt darin nichts anderes, als der gute alte Stegreifkomödiant, dem bloß die Figur gegeben iſt und der nun im Sinne dieſer Figur das Hundertſte und

Tauſendſte aus dem Ärmel ſchüttelt, unerſchöpflich in Schnurren, „ebentheuerlichen und affentheuerlichen“, daß auch ihm jener Renaiſſancefürſt ſagen könnte, wie dem großen Arioſto: „Meſſer Lodovico, wo habt ihr all das tolle Zeug her?“ In jüngeren Jahren, als der Quell noch wunderſamer, ja ſchier unbegreiflich ſprudelte, hatten ja die Hausfreunde das geflügelte Wort: „Gabillon iſt ſein eigenes Theater.“

Was das Burgtheater ohne Gabillon thun wird, das iſt eine Frage ohne Antwort. Er war einer jener Unentbehrlichen, die es angeblich nicht giebt. Weil ſein Gebiet ein perſönliches war, griff es in viele fachliche Gebiete ein. Man wird ihn alſo, mit Ausnahme einiger ihm gleichſam angeborener Rollen (Kattwald, Selbitz) überall erſetzen können — und dabei wird er an allen Ecken und Enden fehlen, ſo lange noch einer ſeiner Zeitgenoſſen lebt. Dieſer Neidloſe wird der furchtbare Feind aller ſeiner Nachfolger ſein; Banquos Geiſt, der plötzlich aus dem Boden ſteigen wird, um ſich auf den Stuhl des Thronräubers zu ſetzen.

Wir ſchließen. Nur der herkömmlichen Form ſollten dieſe Zeilen genügen. Ludwig Gabillon war einer jener Menſchen, auf deren Sargdeckel es ſich ſchlecht ſchreibt. An ſeinem offenen Grabe wird weniger Tinte fließen, als warme Thränen der Freundſchaft. Wer wäre ihm nicht Freund geweſen?

Ludwig Gabillon.

(Nachruf.)

15. Februar 1896.

Man gewöhnt ſich ja ſchließlich auch Nekrologe zu ſchreiben. Es kommen aber welche, an die man die Feder förmlich heranzwingen muß. Mit aller Selbſtverleugnung erfüllt man die ſchnöde Pflicht, die der Tag auferlegt und ſucht in einer Anzahl von Worten, die ſich hartnäckig ſträuben, eine Art Schätzung des beklagten Toten zu faſſen. Es iſt die letzte Ehre in der Zeitung, die ich heute Ludwig Gabillon erweiſen muß.

Vor mir liegt ein Jugendbildnis des großen Künſtlers. Während der eiſerne Mann in ſeinem tief verſchneiten Cottage draußen den ſtillen Kampf mit dem Tode kämpfte, ließen treue Menſchen das Abbild ſeiner freudigen Jugend im Lichtdruck vervielfältigen, für die Freunde, denen er ſeit Monaten Zoll für Zoll verloren ging. Es iſt ein Aquarellporträt von Koberwein, aus dem Jahre 1855. Der junge Ludwig Gabillon, einer der liebenswürdigſten Köpfe, die man ſich denken kann. Die hohe, breite Stirne, um die ſich das rötlich-blonde Haar ſeitwärts geſcheitelt ſchmiegt,

und das kräftige Kinn, das aus dem blanken Vatermörder hervorlugt, ſind die des ſpäteren Darſtellers tiefer, ſtarker Männer. Die eigentümlich gezogenen Naſenflügel ſcheinen humoriſtiſch zu ſpielen. Die kühnen Brauen über hellen Augen und die reizenden, faſt mädchenhaft feinen Lippen ſind die eines ſcharfen Liebhabers, der in keine Schablone paßt. Der Menſch und der Künſtler, beide kündigen ſich in dieſen frühen Zügen unverkennbar an. Eine vertraute Hand ſchrieb dazu: „So ſah er aus, der junge Held, der als Benedikt und Otto von Meran alle Welt entzücken mußte.“ Und als Zawiſch von Roſenberg (im „Ottokar“), der angeſichts des Königs die Schleife der Königin zu rauben wagt.

Es iſt zehn Jahre her, da verſetzte ſich einmal auch Gabillon ſelbſt in ſeine Jugend zurück. Auf der Reiſe zum Nordkap, mit Baron Leitenberger, beſuchte er Güſtrow, ſeine mecklenburgiſche Vaterſtadt, die ihm auch ſeine Frau geſchenkt. In dem als Manuſkript für Freunde gedruckten Büchlein: „Ferien im Norden“ ſchreibt er über dieſen Beſuch: „Es wurde mir enge, als ich von weitem den alten Pfarrturm ſah. Ich wandelte dann durch wohlbekannte Straßen, ſah meine Domſchule, das Haus, in dem ich gewohnt hatte, die ſteinernen Stufen, auf denen ich mit meinem beſten Jugendfreunde, meinem Polli, dem treueſten und häßlichſten aller Hunde, geſeſſen, beſuchte meinen alten Direktor Raspe, den ſtrengſten und beſten Lehrer, der trotz ſeiner 75 Jahre ſich wenig verändert hatte. Ich ſah alte Schulkameraden, tüchtige, markige

Menſchen. Ich ging zur Mühle, wo mein Polli auf Befehl meiner Mutter erſäuft wurde; das war der größte Schmerz meines Lebens, ich lag damals wochenlang krank im hitzigen Fieber. In eine große Weide ſchnitt ich als Junge meines Lieblings Namen. Der alte Stamm iſt abgeſtorben, aber aus den knorrigen Wurzeln iſt ein prächtiger, weithin ſchattender Baum herausgewachſen. Die alte Nebel mit ihrem ſchmutzigbraunen Mooswaſſer fließt heute ebenſo zähe und träg als damals, und das Herz krampfte ſich mir zuſammen, daß mir die Augen feucht wurden. Ich ſchnitt auch jetzt ein großes P in die Rinde, pflückte ein paar Blätter und machte, daß ich fortkam. Güſtrow ſcheint die alte gemütliche, plattdeutſche Stadt geblieben zu ſein."

Echter Gabillon ſpricht aus dieſen Zeilen, der Landsmann jenes Fritz Reuter, deſſen geborener Vorleſer, ja deſſen ungeſchriebener Romanheld er war. Ein warm quellendes Weſen, ſelbſt wo nur eine Oberfläche von trockener Gelaſſenheit vorhanden zu ſein ſcheint; ein weiches plattdeutſches Gemüt, gleich echt für Menſch und Tier, hinter vorgenommener Rauheit; ein eiſerner Mann mit einem goldenen Herzen. Humor war die große Einheit, in der ſeine vielſeitige Natur zur Harmonie gelangte. Wenn er ſeine blutigen Helden und grauſamen Tyrannen ſpielte und das Theater gruſeln machte, ſo that er es, wie die alte Amme, die ſo ſchauerliche Märchen erzählt, daß die geängſteten Kinder ſich an die Erzählerin ſelber klammern, Hilfe ſuchend bei der Quelle ihrer Angſt. Das iſt der ewige nordiſche Märchenhumor, mit ſeinen rieſigen Zwergen

und abenteuerlichen Unholden, mit zähneknirſchenden Menſchenfreſſern, die von einer Lilienfee am himmelblauen Seidenfaden gelenkt werden. Dieſe Mähnen ſchüttelte Gabillons grimmer Hagen, dieſe Augen rollte ſein cyklopiſcher Graf Kattwald (in „Weh dem, der lügt“), mit dieſer Schwerthand führte er ſo viele Zweihänder und Raufdegen und Dolche, mit dieſem (von Tag zu Tag ſeltener werdenden) Zungen-R ſprachen ſeine herben, großen Charaktere. Vor einigen Jahren ſah ich in München ein Gemälde von Arnold Böcklin: „Teutonenkampf“. Auf einer Knüppelbrücke prallen Römer und Germanen gegen einander, mit einer Wut, daß ihre Roſſe vom Gegenſtoß in die Kniee brechen. Die grimmen Teutonen ſetzen aber auch neben der Brücke durch den Fluß. Mit langen Gabillonſchritten watet einer voran, die Leinenhoſen hoch aufgeſtreift, eine knochige, ſehnige Barbarengeſtalt mit feuerrotem Schopf und Bart, die hellblauen Augen und das methgerötete Geſicht gierig auf den Feind geheftet; um die Fäuſte frei zu haben, hält er das lange, blankgeſchliffene Meſſer mit den Zähnen gefaßt. Das iſt echt Böckliniſch — und echt Gabilloniſch. Es iſt, als hätte Meiſter Ludwig dem Meiſter Arnold Modell geſtanden für dieſen urgeſchichtlichen Halsabſchneider. Wenn man in dem Hans Sachsſchen Faſtnachtsſpiel „Der Tod im Stock“ Gabillon als Räuber Dismas ſah, wie er nach allen Regeln der Kunſt einen Hals abſchneidet und dann das blutige Meſſer an der plumpen hölzernen Meſſerſcheide umſtändlich abwiſcht, ehe er's wieder verſorgt, dann be-

griff man den ganzen Humor dieſes Komödienſpiels. Die Paſſion an der Sache, am Thun ſelbſt, das war es, was an Gabillon ſo mächtig wirkte. Mit der elementaren Freude an der ſchauſpieleriſchen Hantierung, die ihn ſelbſt erfüllte, regte er auch den Zuſchauer zum Mitthun und Mitgehen an.

Er hatte noch das urwüchſige Komödiantenblut einer älteren Generation in ſich, den heilloſen Spaß an all dem köſtlichen Schwindel eines naiveren Theaterlebens. Er war keiner jener Schauſpieler, die ſich auf der Bühne als k. k. Hofbeamte der ſo und ſo vielten Rangklaſſe fühlen und ſich ihrer Rolle wie eines amtlichen Auftrags entledigen. Seine Wurzeln reichen vor die Entſtehung der leidigen Hoftheater zurück; er war eigentlich um dreißig Jahre zu ſpät geboren und wäre in der Epoche der Wandertruppen der gefeierte Liebling von ganzen Bevölkerungen geweſen. Als Wilhelm Kunſt am Carltheater mit ſeinem ſchrillen „Ha! Ha! Ha!“ (dem berühmt gebliebenen „Hohngelächter der Hölle“) Abend für Abend die nämliche unwiderſtehliche Gänſehaut hervorrief, da wehte die eigentliche Gabillonluft in Wien. Das waren die letzten Regungen einer deutſchen Schmierenromantik, welche die Maſſen mit gemeinverſtändlichen Senſationen verſehen mußte in einer Zeit, die noch keine innerpolitiſchen und ſozialen Kämpfe kannte. Karl von Holtei hat ſie noch in ſeinen „Vagabunden“ geſchildert und in ſeinen „Vierzig Jahren“, die ſo benebelnd muffig und ranzig ſchmecken, nach altmodiſchen ölgeſpeiſten Kuliſſenlämpchen und alten, geflickten Trikots. Das abenteuerluſtige Stegreifleben eines

längſt verfloſſenen Komödiantentums war ſeinem Geiſte nach in Gabillon noch lebendig. Er war das urſprünglichſte Kuliſſen-Naturell am ganzen Burgtheater. Die neuere „denkende“ Generation hat Luſt und Verſtändnis für den ſprudelnden Handwerksgeiſt in der Bühnenkunſt, der doch ihren eigentlichen Humor bildet, längſt verloren. Die das im Burgtheater noch beſitzen, ſind keine Männer von heute: Baumeiſter und Schöne, dann Mitterwurzer und Thimig. Im Nachwuchs iſt keine Spur mehr davon. Gabillon aber war in dieſer Art von Humor allen überlegen. Keiner war, wie er, der klaſſiſchen Komödie des ſiebzehnten Jahrhunderts gewachſen; er ſchien für die Chargen Shakeſpeares und Calderons geboren. Da fand er Nuancen, die unauslöſchliches Gelächter erregten, obwohl ſie den reinen Schmierengeiſt atmeten. Ich erinnere mich an einen ſeiner weinſeligen Maulhelden, der ſich, vom Trunk erhitzt, mit einem rieſigen Taſchentuch Stirne und Geſicht abtrocknet. Wie das Taſchentuch fällt, ſieht man die ganze ſchwer bezechte Phyſiognomie dunkelrot gefärbt; während des ſcheinbaren Abtrocknens wußte ſich nämlich Gabillon hinter dem Schnupftuch coram publico ganz rot zu ſchminken. Solcher Theaterſpaß, für den unſere Zeit ſchon zu zimperlich iſt, paßt genau in den Rüpelſtil der alten Komödien hinein. Ich führe dieſe Probe nur an, um ſein draſtiſches Theaternaturell zu illuſtrieren.

Derſelbe Mann beſaß auch den höchſten pathetiſchen Stil. Wer hat vor ſeinem Alba (in „Egmont“) oder Hagen („Nibelungen“) nicht geſchaudert? Er hatte eine

Art, mit allem blutigen Ernſt zu machen, daß er nur zu erſcheinen brauchte, um den Saal mit Illuſion zu füllen. Illuſion, das iſt ja das letzte Geheimnis der Bühnenwirkung. Heute ſagt man dafür Stimmung, aber Illuſion iſt beim Theater richtiger, denn es drückt das Vortäuſchen aus, den Kunſtbetrug als Weſentliches in der Schauſpielerei. Aus Gabillons perſönlichem Weſen floſſen ihm die Hilfsmittel dazu. Wenn Hagen in voller Rüſtung auftrat und ſeinen großen eiſernen Schild leiſe vor ſich auf den Boden ſtützte, ſo hörte man dem Auftappen der unteren Schildſpitze auf den Boden ſofort an, daß dieſer Schild zwanzig Pfund ſchwer war. Noch war kein Wort gefallen, und das ganze Haus hatte bereits den Eindruck von etwas außerordentlich Kräftigem. Wenn Hagen König Etzels Söhnlein vom Kiſſen nimmt, mit einem raubtiermäßigen Zugreifen ſeiner beiden Hände, ſo ſagt man ſich unwillkürlich: der kommt nicht lebendig aus dieſen Händen! Und wenn Hagen den Speer durch die Kuliſſe nach Siegfried ſchleudert, ſo weiß man, Siegfried muß getroffen ſein, denn man ſieht es Hagen an, daß er in den Ferien am Grundlſee dieſen Speer unzähligemale nach einem Baum geſchleudert hat, in den das Eiſen zwei Zoll tief einzudringen pflegte. Und darin liegt die Größe eines echten Komödianten; er ſpielt ſeine eigene Natur. Als man kürzlich Herrn Mitterwurzer in einer Gabillon-Rolle, als polternden General Don Lope im „Richter von Zalamea“ auftreten ließ, merkte man den Unterſchied ſofort und es wurde ein großer Mißerfolg daraus. Darum war

auch der alte Komödiant Delobelle in „Fromont und Risler“ eine unerreichbare Leistung Gabillons. Als hätte Daudet sie ihm auf den Leib geschrieben. Wenn Delobelle ausruft: „Ich habe hundertmal den mari à la campagne gespielt, aber nie ohne Gamaschen!“ so liegt darin der ganze Gabillon-Humor einer windigen Scheinwelt, deren Gott der Requisiteur ist und deren Hauptsachen die Nebensachen sind, — der richtige Schmierenhumor. Wegen dieser ganz persönlichen Artung seines Rollenkreises nannte man diesen auch einfach das Gabillon-Fach. Es haftete an seiner Persönlichkeit; an seinem privaten Geiste, seinen äußeren Mitteln sogar. Vieles, was er spielte, ist ohne seine langen Schritte, oder ohne sein donnerndes R, oder selbst ohne den Vollklang seines Organs nicht gut zu denken. Hatte er doch sogar eine wichtige Rolle, die bloß aus Stimme bestand. Den Erdgeist im „Faust“. Wie klein machte sie den auch körperlich sichtbaren Faust. Und eine seiner schaurigsten Szenen war nicht einmal Stimme, sondern bloß Erscheinung, Haltung, Starrheit: als Banquos Geist. Er wirkte gewaltig, auch als Stimme ohne Körper und als Körper ohne Stimme.

Ich habe Ludwig Gabillon seit dem Jahre 1862 gekannt. Ich gehörte damals zur Besatzung des „vierten Stocks“ im alten Burgtheater und wir Studenten waren ein strenger, aber auch dankbarer Areopag. Wir spürten überall das Lebendige heraus, bei uns galten keine Protektionskinder, deren es ja auch unter Laube übergenug gab. Baumeister z. B., der damals bloß zweite Liebhaber

Art, mit allem blutigen Ernſt zu machen, daß er nur zu erſcheinen brauchte, um den Saal mit Illuſion zu füllen. Illuſion, das iſt ja das letzte Geheimnis der Bühnenwirkung. Heute ſagt man dafür Stimmung, aber Illuſion iſt beim Theater richtiger, denn es drückt das Vortäuſchen aus, den Kunſtbetrug als Weſentliches in der Schauſpielerei. Aus Gabillons perſönlichem Weſen floſſen ihm die Hilfsmittel dazu. Wenn Hagen in voller Rüſtung auftrat und ſeinen großen eiſernen Schild leiſe vor ſich auf den Boden ſtützte, ſo hörte man dem Auftappen der unteren Schildſpitze auf den Boden ſofort an, daß dieſer Schild zwanzig Pfund ſchwer war. Noch war kein Wort gefallen, und das ganze Haus hatte bereits den Eindruck von etwas außerordentlich Kräftigem. Wenn Hagen König Etzels Söhnlein vom Kiſſen nimmt, mit einem raubtiermäßigen Zugreifen ſeiner beiden Hände, ſo ſagt man ſich unwillkürlich: der kommt nicht lebendig aus dieſen Händen! Und wenn Hagen den Speer durch die Kuliſſe nach Siegfried ſchleudert, ſo weiß man, Siegfried muß getroffen ſein, denn man ſieht es Hagen an, daß er in den Ferien am Grundlſee dieſen Speer unzähligemale nach einem Baum geſchleudert hat, in den das Eiſen zwei Zoll tief einzudringen pflegte. Und darin liegt die Größe eines echten Komödianten; er ſpielt ſeine eigene Natur. Als man kürzlich Herrn Mitterwurzer in einer Gabillon-Rolle, als polternden General Don Lope im „Richter von Zalamea“ auftreten ließ, merkte man den Unterſchied ſofort und es wurde ein großer Mißerfolg daraus. Darum war

auch der alte Komödiant Delobelle in „Fromont und Risler“ eine unerreichbare Leistung Gabillons. Als hätte Daudet sie ihm auf den Leib geschrieben. Wenn Delobelle ausruft: „Ich habe hundertmal den mari à la campagne gespielt, aber nie ohne Gamaschen!“ so liegt darin der ganze Gabillon-Humor einer windigen Scheinwelt, deren Gott der Requisiteur ist und deren Hauptsachen die Nebensachen sind, — der richtige Schmierenhumor. Wegen dieser ganz persönlichen Artung seines Rollenkreises nannte man diesen auch einfach das Gabillon-Fach. Es haftete an seiner Persönlichkeit; an seinem privaten Geiste, seinen äußeren Mitteln sogar. Vieles, was er spielte, ist ohne seine langen Schritte, oder ohne sein donnerndes R, oder selbst ohne den Vollklang seines Organs nicht gut zu denken. Hatte er doch sogar eine wichtige Rolle, die bloß aus Stimme bestand. Den Erdgeist im „Faust“. Wie klein machte sie den auch körperlich sichtbaren Faust. Und eine seiner schaurigsten Szenen war nicht einmal Stimme, sondern bloß Erscheinung, Haltung, Starrheit: als Banquos Geist. Er wirkte gewaltig, auch als Stimme ohne Körper und als Körper ohne Stimme.

Ich habe Ludwig Gabillon seit dem Jahre 1862 gekannt. Ich gehörte damals zur Besatzung des „vierten Stocks“ im alten Burgtheater und wir Studenten waren ein strenger, aber auch dankbarer Areopag. Wir spürten überall das Lebendige heraus, bei uns galten keine Protektionskinder, deren es ja auch unter Laube übergenug gab. Baumeister z. B., der damals bloß zweite Liebhaber

mit komiſchem Stich geben durfte, war einer unſerer Lieblinge, wir quittierten ihm bereits ſeine Zukunft. So auch Gabillon. Er hatte zwar damals einen ſchweren Stand im Repertoire. Laube hatte ihm die Liebhaber genommen und für die Don Carlos und Ferdinand rückte bald Friedrich Kraſtel ein. Nur den Zawiſch und den Benedikt ſpielte er noch, denn die ſaßen ihm wie angegoſſen. Dafür experimentierte ihn der ſpürnaſige Direktor nach der Charakterſeite hinüber und ließ ihn Intriganten, Tyrannen, Gecken (Hofmarſchall v. Kalb) ſpielen. Das iſt ja ein dankbares Fach, für einen geiſtreichen Darſteller, der immer ganz bei der Sache iſt, wie Gabillon. Er war ein glänzender Intrigant und Geck und ein furchtbarer Tyrann (Alba, Burleigh), denn er ſpielte dieſe Dinge mit ſichtlicher Herzensluſt. Dabei war er aber durch Lewinsky geniert, der die eigentlichen Böſewichter und alle ſchlechten Kerle unter dem Militärmaß abbekam. Sie teilten ſich in das Fach der Böſewichter und Tyrannen formatweiſe. Selbſt Philipp II. ging an Lewinsky über. Wo phyſiſche Kraft erforderlich war, ſtand Gabillon ohne Nebenbuhler da. So entſtand, neben ſeinen ſcharfen, ironiſchen Salonböſewichtern und Weltmännern (à la „Montjoye, der Mann von Eiſen“) eine wirkliche Galerie eiſerner Männer, die man früher als Fach gar nicht kannte. Sie hatten ſämtlich durchſchlagenden Erfolg, vom Hagen bis zum Räuber Dismas. Sie wurden eine der wertvollſten Spezialitäten des Dingelſtedtſchen, noch mehr als des Laubeſchen, Burgtheaters. Dingelſtedt und Wilbrandt ſuchten

ſogar eigens nach Stücken mit „Gabillonharakteren“ und nie hat der Künſtler auf dieſem Gebiet verſagt, nie auch iſt ihm einer da nahe gekommen. Den Raufbold in Augiers „Abenteurerin“, den Raubritter Boffeſen in Bauernfelds „Landfrieden“, den Junker Tobias in „Was ihr wollt“, den Selbitz im „Götz“, den Grafen Kattwald in „Weh dem“, auch den Mann mit dem „Donnerwetter Parapluie!“ in der „Prezioſa“ und wie viele andere klirrende, raſſelnde, dröhnende Rollen wird man gewiß nicht ſo bald wieder annähernd ſo gut ſpielen ſehen. Dies wurde nach und nach der eiſerne Kern ſeiner Thätigkeit. Dazu kamen in den neueren Zivilſtücken die verſchiedenen Oberſten und Generale, dieſe Ritter ohne Harniſch, deren zugeknöpfte Strammheit und bärbeißiger Humor dem Künſtler auch beſonders gut lagen, und ſelbſtverſtändlich alles „Jageriſche“ (Wildſchütz im „Erbförſter“). Das war ſchließlich ein gewaltiger Wirkungskreis geworden, und zwar einer von Gottes Gnaden.

Es iſt der blutigſte Hohn des Schickſals, daß gerade dieſe Kraftnatur einem Leiden erliegen mußte, das nur für die Schwachen an Hirn und Mark taugen ſollte. Der Übermenſch hinabgedrückt unter alles menſchliche Niveau; der Rieſe ein unzurechnungsfähiger Säugling.

In tiefſter Trauer ſtehen die Freunde um das Grab, in dem einer der kernigſten Menſchen und Künſtler gebettet iſt. Ludwig Gabillon wird allezeit zu den Größten in der Geſchichte des Burgtheaters zählen.

Digitized by Google

Zerline Gabillon.

(Nachruf.)

1. Mai 1892.

Das Burgtheater ist in tiefer Trauer; es hat Zerline Gabillon verloren. Und jeder, den ein noch so dünner Faden mit diesem Hause verknüpft, trauert mit. Zerline Gabillon war eine von denen, die niemals wiederkommen, wenn sie gegangen sind. Einer der hellsten Strahlen im Glanze des ehrwürdigen Musenhauses, hatte sie ihr eigenes Licht, das mit ihr aufgeflammt war und mit ihr erlöschen muß. Sie hat niemanden nachgeahmt, und niemand sie; ihre Natur und ihre Kunst sind in ihr beschlossen. Was sie alles dem Hause, dem Wiener Publikum gewesen, in der schmerzlichen Überrumpelung dieses ersten Augenblicks übersieht man es nicht, und noch weniger faßt man es in Worte. Das jetzige Geschlecht, jenes jüngere, das im Theater noch jubelt und seine Heimgegangenen noch mit Thränen beweint, hat sie ja gar nicht mehr ganz gekannt. Auch Deutschland weiß nicht, welche deutsche Schauspielerin es in ihr verliert, denn Wien hatte das geniale junge Mädchen sofort an sich

geriſſen und nicht mehr von ſich gelaſſen bis zu den vereinzelten Gaſtſpielen des Alters, aus denen die draußen noch einen unſicheren Rückſchluß ziehen konnten auf die Jahre der Blüte. Das Theaterpublikum lebt noch raſcher als die Schauſpielerinnen, und wer erinnert ſich heute an die „junge Rachel", als welche Zerline Würzburg, das beſtrickende Mädchen mit dem Flammenhaar, im Jahre 1853 von der Wiener Preſſe begrüßt wurde? Man muß ſich nach ihr erkundigen bei den alternden Herren, die damals Studenten geweſen ſind in Wien, in Zerlinens Gretchen-, Käthchen- und Klärchenzeit. Man muß ſie fragen nach jenem gewiſſen Abend, als der Beifallsſturm nach dem dritten Akte der Hero bis zum Wiederaufgehen des Vorhangs dauerte, ſo daß die Beamten des maßvoll gewöhnten Hauſes in ſichtlicher Verlegenheit daſtanden. Sie haben ſie noch geſehen als Prinzeſſin Eboli, ſchlank wie eine Schlange in ihrem ſchwarzen Samtkleide, wie Poſa (Joſeph Wagner), ſelber ſchwarz in ſchwarz, ſie mit unwiderſtehlicher Kraft über ſeinen linken Arm warf und den blitzenden Dolch über ihrem Herzen zückte. Hinten, dicht an der Wand, am Ausgang links, wo er die Flüchtende eingeholt hatte. Eine ſolche Silhouette bleibt unverwiſchbar im Auge, das ſie geſehen. Oder man frage nach jener Fürſtin Udaſchkin, die mit verführeriſcher Koketterie am Kaminfeuer ihre durchkälteten Füßchen wärmte. Das waren die Jahre, in denen ihr die Herzen zuflogen. Wohl fühlte man, daß ſie nicht eigentlich die Empfindſame und ebenſowenig die Heroiſche war, die in den großen

Liebesdramen der Klaſſiker ſterben oder töten, und nicht das war es, womit ſie alles gewann. Ihr Weſen war vielmehr von einer ſchmelzenden Süßigkeit, die ſich in der eigentümlichen Melodie ihrer Sprechweiſe und in der alles umrankenden Geſchmeidigkeit ihrer Bewegungen aufzulöſen ſchien. Sie war eine deutſche Liebhaberin, die auch als Franzöſin oder Slavin hätte geboren werden können; ſelbſt in ihrer Unbefangenheit kokett, eine liebenswürdige Feindin, eine Liebende voll Geiſt. Man konnte nicht recht unterſcheiden, aus welchen Elementen die Eleganz beſtand, die man in ihr verkörpert ſah. Damen bewunderten ſie, wie ſie im engſten Salon mit einer großen Schleppe zu manövrieren wußte, indem ſie gleichſam an ſich ſelbſt vorüberging, oder wie ſie den Fächer handhabte, daß er alles ausplauderte, was zwiſchen den Zeilen ſtand. Man mußte ſie in einem Toilettenſtücke ſehen, wie die „Familie Benoiton“.

Kein Wunder, daß ſie durch Heinrich Laube alsbald an die richtige Stelle kam. Als Charlotte Wolter erſchien, wechſelte ſie zwar einige Zeit mit ihr ab, aber ſie begann doch, ſich im Salon heimiſcher zu fühlen. Da wurde ihr ganzer perſönlicher Zauber frei, insbeſondere auch ihr ſeltenes Plaudergenie, das unter den pathetiſchen Pflichten eigentlich gelitten hatte und auch ſpäter noch zeitweilig deren Nachwehen empfand. Zerline Gabillon war die unbeſtrittene Meiſterin der deutſchen Luſtſpielrede. Keine andere verſtand es ſo, alle Sprühflächen und Glanzecken des beweglichen Geſprächs ſo zierlich herauszuſchleifen,

anzuſchärfen, zuzuſpitzen, wie ſie. Laubes franzöſiſche Thaten gelangen zum großen Teil durch ſie und Fichtner. Ohne den Erfolg dieſer beiden Künſtler wäre ſein halbfranzöſiſcher Spielplan noch weit mehr angefeindet worden. Am köſtlichſten war ſie, als die Liebenswürdigkeit ihres Talents ihre erſte Eſſiggärung durchmachte. Es giebt auch Tokaier-Eſſig. Scribe und Madame de Girardin hat keine deutſche Zunge ſo fein geſprochen, wie ſie. Damals galt in der Luſtſpielſprache noch die Kunſt, ſich in anmutigen Wendungen auszudrücken und die kleinen Bosheiten unter dem Scheine einer höflichen Harmloſigkeit in die Welt flattern zu laſſen. Es war das richtige doppelzüngige Sprechen, im Gegenſatz zu der realiſtiſcheren Deutlichkeit und Tendenzſchärfe von heute, das aber durchaus liebenswürdig blieb, weil ein konventioneller Anſtrich, ein herrſchender Komödienton ihm die perſönlichſten Spitzen nahm. Man erinnere ſich an den „Damenkrieg“, in dem es ſo auf Leben und Tod hergeht, ohne daß ein Tropfen Blut flöſſe. Oder an die Lady Tartüffe, dieſe unerreichte Charaktermalerei in zwei durcheinander ſpielenden Farben, ohne die geringſte Übertreibung, ohne die kleinſte Unterlaſſung. Auch das klaſſiſche Luſtſpiel bot der Künſtlerin Gelegenheit, die zierliche Damenfechtkunſt der Sprache mit unerreichter Gewandtheit auszuüben; man denke etwa an Beatrice in „Viel Lärm um nichts“, jene Beatrice, als welche Frau Gabillon von Guſtav Gaul unter den Künſtlerbildniſſen des Burgtheaters verewigt iſt.

Doch wer könnte ſie mit einem Schlage aus dem

Bretterboden zaubern, alle die vornehmen und bürgerlichen, liebenswürdig-unliebenswürdigen, ſcharfen und ſpitzen, gutmütig-zänkiſchen und rechthaberiſch-launiſchen Damen, alle die anmutige Bösartigkeit, unleidliche Eleganz und ſelbſtironiſche Geſpreiztheit, alle die großartigen kleinen Marquiſen und kleinlichen großen Gräfinnen, von der Puderfriſur und Pompadourfalte herab bis zu den gefältelten Häubchen der Reihe von „komiſchen Alten“, an deren Spitze die Schwiegermutter ſtand. Auch den ſtark angeſchimmelten Typus dieſes echt deutſchen Luſtſpielcharakters hat die Künſtlerin aus Eigenem neu ausgeſtattet. Er iſt in der Kleinſtadt geboren, aber ſie verſetzte ihn in die Reſidenz und erzog ihn für die verfeinerte Gegenwart. Ihre Schwiegermütter hatten weit mehr geſprochenen, als geſchriebenen Geiſt, ſie waren burgtheaterfähig. Der „Störenfried“ iſt die Gabillonſche Glanzrolle dieſer Richtung. Hier iſt gealterte Unausſtehlichkeit mit einer prickelnden Laune aufgefriſcht, die bis zur Selbſtverſpottung geht. Mit gutem Grunde, denn viele Komödienrollen bekommen, nachdem ihre Zeit um iſt und der Zuſchauer anfängt, über ihnen und ihrem Geſchmack zu ſtehen, den fatalen ſauren Stich des Überlebten. Das kann der Künſtler nur noch ſpielen, indem er nicht mehr in der Rolle aufzugehen trachtet, ſondern mit dem Zuſchauer über ihr ſteht, ſie einigermaßen ironiſch behandelt. So wahrt er wenigſtens ſeinen inneren Zuſammenhang mit dem Publikum, da ihm der mit dem abſterbenden Dichtwerke ja doch abhanden gekommen.

Mit erſtaunlicher Friſche und Schnellkraft hat die Künſtlerin, ſo oft ſie den natürlichen Übergang in einen neuen Abſchnitt ihres Schaffens bewerkſtelligen mußte, ſich zur unbeſtrittenen Herrin des neuen Bodens gemacht. Sie war da ſofort heimiſch und ſchöpfte mit ſeltenem Kunſtverſtand alle gegebenen Hilfsquellen aus. Auch haben ihre Erfolge bis zuletzt nicht abgenommen; ſelbſt im klaſſiſchen Drama machte ſie, nur durch die ſchwindende Stimme gelegentlich gehemmt, noch große Wirkung. Wo es galt, den überlegenen Frauengeiſt einer Margarete von Parma, die ariſtokratiſche Energie einer Gräfin Terzky, oder die Verzweiflung einer vor Geßler knieenden Mutter auszudrücken, da war doch Geſtalt in allem, was ſie auf die Bühne ſtellte. Selbſt für tragiſche Stimmung ſtanden ihr gewiſſe Farben zu Gebote, graue Farben von unheimlicher Stummheit, aus der ſich grelle Diſſonanzen löſen konnten. Man erinnere ſich ihrer meiſterhaften Hexengeſtalten und beſonders der „Sorge“ im zweiten Teile des „Fauſt“, jenes geſpenſterhaften aſchfahlen Gruſelweſens, deſſen Fingerſpitze mit elementarer Unerbittlichkeit lautlos an das Menſchenherz tippt . . .

So iſt hier eine ſtarke klare Flamme, nach langem, für die Künſtlerſeele gar ſchmerzlichem Flackern, zuletzt plötzlich erloſchen. Aber das Andenken eines vollen, fruchtreichen Lebens bleibt beſtehen und unter den Geſtalten, welche in der Wiener Kunſt nimmer vergeſſen werden können, ſteht Zerline Gabillon mit voran. In viel zu jungem Alter iſt ſie uns entriſſen worden, ſie hat nicht

einmal Fichtners Jahre erreicht. Auf ihrem Grabe wird ein ſchöner Kranz ruhen; der reichſte Lorbeer, aber durchflochten mit Maiglöckchen, weißen Kamelien und Stiefmütterchen.

Mitterwurzer in Amerika.

(Nach seinen eigenen Mitteilungen.)

I.

8. Dezember 1887.

Von der Karlskirche schlägt es halb zwei. Natürlich nach Mitternacht. Das ist die Stunde, wo Friedrich Mitterwurzer mit gewohnter Pünktlichkeit über die Schwelle des „Café Corso" auf dem Kärntnerring tritt, um dort noch zwei schlaflose Stündchen zu verplaudern. Nach drei Jahren verschärften Amerikas ist nämlich dieser unruhige Geist wieder zu den heimischen Fleischtöpfen (mit Garnierung) zurückgekehrt und soeben drauf und dran, sich neuerdings den alle Wunden heilenden Verband des Burgtheaters auflegen zu lassen. Zwar sieht man ihm diese Wunden gar nicht an, denn er sieht aus wie Monsieur Herkules, strotzend von Unverwüstlichkeit und einem gewaltigen Vollbart, in dessen Dunkelheit es allerdings schon etwas bedenklich zu grauen beginnt. Nie in seinem Leben hat er sich so jung gefühlt, wie nach seinen dreijährigen

Abenteuern jenſeits des großen Bitterwaſſers, das ihn nicht einmal ſeekrank zu machen im ſtande iſt; ja noch mehr, obgleich er einſt einer Dame meiner Bekanntſchaft ins Album die achtzehnkarätigen Erfahrungsworte geſchrieben hat: „Beſitztum macht Sorge", hat er ſich drüben doch in gar nicht zu verachtendem Maße mit ſolcher Sorge beladen. Ich nehme indes an, daß nur Transportſchwierigkeiten, Zollbefürchtungen u. dgl. ihn veranlaßt haben, den größten Teil des bar Erworbenen nicht in Mitgebrachtes der ſonderbarſten Art zu verwandeln, wie dies ſeinem ſcherzhaften Gedankengang gar wohl entſprochen hätte. Heißt es doch, daß er einer ihm nahe verwandten Perſönlichkeit, aus beſonderer Aufmerkſamkeit, unter anderem ſogar . . . eine Sammlung von Eidechſenſkeletten mitgebracht hat, worüber ihre Freude ganz inkommenſurabel geweſen ſein mag.

Seine Erlebniſſe unter dem Sternenbanner hören ſich gar merkwürdig an, beſonders von zwei Uhr morgens angefangen, wo er erſt in den rechten Zug kommt. Er könnte die ganze Nacht ſo forterzählen, ohne fertig zu werden, denn Amerika iſt groß und Mitterwurzer iſt auch groß in ſeiner Art. Dieſe in ihrer Raſtloſigkeit ſo urwüchſige, ewig federnde Natur iſt heute ſo friſch wie je. Alle 50 Millionen Yankees zuſammen haben ihn nicht klein gekriegt, er iſt nur gewachſen unter dem Druck der Verhältniſſe. Im erſten Jahre ging es ihm freilich ſchlimm. In ſeinen Erwartungen getäuſcht, ging er monatelang beſchäftigungslos herum auf dem teuren Pflaſter New Yorks. Man denke ſich gefälligſt: 100 Dollars wöchentlich die

Wohnung, ein Parkettſitz 15 Dollars, einmal Raſieren auf der Stube 1 Dollar, und dem entſprechend alles übrige. Das ſollte er nun erwerben als deutſcher Schauſpieler! Man muß nur wiſſen, ſagt er, daß die deutſchen Schauſpieler, ſelbſt die allerbeſten, von den Yankees nur gleichſam als „weiße Mäuſe“ angeſehen werden. Man geht höchſtens hinein, um ſich achſelzuckend zu überzeugen, daß es wirklich auch Mäuſe von dieſer Farbe giebt. Als Künſtler werden ſie gar nicht ernſt genommen, ſondern manierlich oder unmanierlich gehänſelt. Mitterwurzer fühlte ſich anfangs dadurch perſönlich beleidigt, aber er begriff es, als er die amerikaniſchen Schauſpieler ſah. Er erklärt ſie unbedingt für die erſten der Welt, die Franzoſen nicht ausgenommen. Niemals hat er Shakeſpeare ſo darſtellen ſehen, vollkommen bis in die kleinſte Rolle hinab, denn es iſt eine endloſe Tradition vorhanden, ſeit einem Jahrhundert zuſammengetragen von Talenten, die in ihrer Art ebenſo erfinderiſch waren, wie Ediſon und Bell. Die Technik dieſer Künſtler iſt unglaublich. Dreißigmal hat er bei Booth den Macbeth und Hamlet geſehen, ohne mit der Auffaugung des rein ſchauſpieleriſchen Materials fertig zu werden. Auf gleicher Höhe ſteht die Ausſtattung. Solche Dekorationen, Maſſenſcenen, elektriſche Ungewitter, Sonnenunter- und Mondaufgänge u. ſ. w. ahnt man in Europa gar nicht. Eine Geiſtererſcheinung bei Booth, wo der Geiſt durch Spiegelreflexe wirklich körperlos auf die Bühne gezaubert wird, ſo daß man dieſes lebendig bewegte Glanzweſen mit dem Schwert durchſtoßen und ſichtbarlich

in Stücke hauen kann, giebt denn doch einen andern Effekt von ſich, als ein Burgtheatergeiſt von 110 Kilo Bruttogewicht, der keinen Tritt auf die Hühneraugen verträgt. Nur im Raſieren und Friſieren ſind ſie hinter Europa zurück. Selbſt die größten Theater haben keinen Theaterfriſeur, ſondern die Schauſpieler treten auf dem Weg zum Theater bei irgend einem Friſeur ein, laſſen ſich die Perücke aufſetzen, ſchminken ſich und fahren oder gehen dann in dieſem Zuſtande weiter. In den Gagen aber, die denn doch wichtiger ſind als die Perücken, ſind ſie wieder groß. Booth verdiente nie unter 100000 Dollars jährlich und iſt heute vielfacher Millionär, obgleich er einmal ſein abgebranntes Theater neu aufzubauen hatte und eine Saiſon verlor.

Nun, als Mitterwurzer dieſe Verhältniſſe ſah, faßte er ernſtlich den Plan, engliſch-amerikaniſcher Schauſpieler zu werden. Aber als er jene erſtaunliche Technik genauer kennen gelernt hatte, verlor er den Mut, denn er ſah, daß er mit allem Talent und Fleiß ſich höchſtens bis in die dritte Linie hervorarbeiten könnte. Da entſchloß er ſich denn, eine „weiße Maus“ zu bleiben, und forderte mit dem Einſatze ſeines ganzen Galgenhumors das weiße Mäuſeſchickſal in die Schranken. Glücklicherweiſe begegnete er drüben dem Wiener Ex-Direktor Strampfer, auch eine gewandte Schauſpielerin der jüngeren Wiener Schule war verfügbar, und die drei ſchloſſen ſich zum Kern einer Wandertruppe zuſammen, welche die ganze Union zu ihrem Zigeunerlager machte. Sie ſpielten ſelbſt in den kleinſten Orten, ja dreimal ſogar in Goldgräberlagern (Strampfer

ſelbſt war eine Zeit lang „Digger“ geweſen), wo ein Zelt das ganze Theater bildete. Kilometer und Extrazüge ſpielten dabei gar keine Rolle. So hatte Mitterwurzer an 29 Sonntagen nacheinander in San Francisco zu ſpielen, wo man ihm beſonders hold war. Die Wochentage hatte er frei, da reiſte er denn nach jeder Vorſtellung ſofort ab, um 100 bis 400 Meilen weiter geſchwind ein Zwiſchengaſtſpielchen zu geben und Sonntags wieder zurück zu ſein. Die Weſtſeite der Union hat er auf dieſe Weiſe gründlich abgegraſt. Leicht ging es gerade nicht, denn die geiſtlichen Bedenken waren ein großes Hindernis. In den kaliforniſchen Städten mußten immer erſt die Jeſuiten herumgekriegt werden, die ſich aber durchweg ſehr liebenswürdig erwieſen und dann ſelbſt ins Theater gingen. Widerhaariger zeigten ſich die zahlloſen ſonderbaren Sekten, welche manchmal nicht anders zu haben waren, als indem man ſich entſchloß, ſich in ſie aufnehmen zu laſſen. Strampfer namentlich ſoll es in dieſer Hinſicht zu einer förmlichen Virtuoſität gebracht haben. Bei ſolchem raſchen Ortswechſel mußte mit der Zeit oft ſehr gegeizt werden, Mitterwurzer reiſte alſo immer gleich in Trikots, über die er die Beinkleider zog, und in den geſchlitzteſten Samtwämſen und Lederkollern unter dem Überzieher.

Selbſtverſtändlich mußte er ſich ſein Repertoire ſo draſtiſch als möglich zuſammenſtellen. Er ſpielte höchſte Burg und tiefſte Vorſtadt bunt durcheinander. Auf einem Fuße den hohen Kothurn, auf dem anderen den platten Schlappſchuh, und dennoch nicht hinken, das war ſeine Auf-

gabe. Wäre er in die Südſtaaten hinuntergeraten, ſo hätte er ohne Zweifel auch die „Jungfrau von New-Orleans“ gegeben, vielleicht gar perſönlich. Geriet er doch nicht in Verlegenheit, ſich „Richard III.“ und „Hamlet“ ſo zu komprimieren, daß er beide an einem Abend ſpielen konnte. Nicht einmal Dingelſtedt hätte das zuwege gebracht. „Richard III.“ war zu ſolchem Zwecke derart präpariert, daß es Strampfer möglich wurde, ſämtliche Rollen, außer der Titelrolle, eigenhändig zu ſpielen. Auch mit den „Räubern“ machte man die tollſten Experimente. Man ſpielte ſie bald ohne Karl Moor, ja ganz ohne Räuberſcenen, wenn keine Mannſchaft aufzutreiben war, bald mit Karl und Franz in der Perſon Mitterwurzers vereinigt. Die Räuber nahm man, wo man welche fand. In den alten Moor hatte ſich Strampfer ſchließlich ſo hineingeſpielt, daß er ganz ausgezeichnet wurde. Das Verfahren, mit einer Truppe von drei Perſonen ſolche Stücke zu geben, war übrigens folgendes. Sobald man in einer Stadt ankam, warf der kleine, dicke Strampfer ſeinen großen ſchwarzen Radmantel um und ſetzte ſeinen großen ſchwarzen Calabreſer auf, dem eine mächtige rote Straußenfeder wie eine Kriegsfahne zur Seite flatterte. In dieſem Aufzuge ging er durch die Stadt, unter nicht geringer Senſation, zum Prediger und zu den Gaſtwirten, um ſich zu erkundigen, ob keine Deutſchen da wohnten. Hatte er ihre Adreſſen glücklich geſammelt, ſo ging er bei ihnen umher, und ſuchte ſich ſolche aus, welche Schauſpieler geweſen waren oder jemals als Dilettanten Lorbeeren geerntet hatten. Dieſe warb er

um etliche Dollars zur Mitwirkung an. Da gab es denn Geiſtliche, Lehrer, Tramwaykutſcher, Zimmermaler und ſonſtige „Zettel, der Weber“, welche die Flamme der Begeiſterung in ſich fühlten und mitthaten. Strampfer dreſſierte ſie in einer einzigen Probe und dann konnte die Geſchichte angehen.

Aber nicht immer lief das glatt ab. Einmal traf Mitterwurzer in Louisville (Kentucky) ein und machte die erſchreckende Wahrnehmung, daß ſein Strampfer verſchwunden war. Strampfer, der die Hoſen Karl Moors mithatte, da Mitterwurzer ſo unvorſichtig geweſen, ſich nur die Trikots Franz Moors für die Reiſe anzuziehen! Und abends ſollte man die „Räuber“ ſpielen, ohne Pardon! Offenbar hatte Strampfer den Zug verſäumt; wie ſollte er nun nachkommen, da er obendrein niemals Geld bei ſich trug? Der Moment war kritiſch, nicht viele ähnliche kommen in Devrients „Geſchichte der Schauſpielkunſt“ vor, aber Mitterwurzer fand ſich geſchwinde zurecht. Er trieb glücklich einen deutſchen Barbier auf, der mit einem raſch fertig gemachten Extrazug, aus Maſchine, Tender und einem Waggon beſtehend, dem Vermißten entgegenfahren ſollte. Der Barbier fuhr ab und traf Strampfer richtig auf einer Mittelſtation, bis zu der ihn ein Eiſenbahnſchaffner für ein goldenes Ringlein mitgenommen hatte. Hier aber war der Wert jenes Kleinods bereits zu Ende gefahren und Strampfer, der offenbar nicht kreditfähig ſchien, ohne nennenswertes Federleſen wieder auswaggoniert worden. Als der rettende Barbier ankam, fand er ihn eben in dringlichſter Unter-

handlung mit dem Schaffner, dem er zwei (obendrein unechte) Hemdknöpfchen, das einzige, was noch an ihm wie Geldeswert aussah, für die Beförderung bis Louisville aufdisputieren wollte. Wäre der edle Bartkratzer nicht erschienen, so hätte Meister Strampfer vermutlich seinen Skalp hergeben müssen.

Noch neckischer benahm sich die Stadt Indianapolis, welche diesen kupferroten Namen mit vollem Recht trägt. Als Mitterwurzer dort ankam, feierte die Stadt just ein republikanisches Fest, welches alle Bande der Gesellschaft gelockert zu haben schien. Kein Wagen, keine Träger waren am Bahnhof, die Herren Künstler mußten sich ihre Koffer selbst in den Gasthof schleppen, wo telegraphisch Wohnung bestellt war. Aber ach, der Patriotismus hatte sich noch stärker erwiesen, als der Telegraph, und der ganze Gasthof war voll von rauchenden, trinkenden und spuckenden Gentlemen, welche den Yankee doodle sangen. Keine Möglichkeit unterzukommen. Bei einer Februarkälte von zwanzig Grad New-Réaumur mußte sich Mitterwurzer bequemen, seinen Koffer eigenhändig von einem Gasthof zum anderen spazieren zu tragen. Alles umsonst, Yankee doodle wohnte überall. Schließlich kam er zu einem Kneipenwirt, der wenigstens mit sich reden ließ, wenn auch unter den strengsten Vorsichtsmaßregeln. Er fragte den Fremdling aus, wie ein Polizei-Kommissar. Woher? wohin? warum? u. s. w. Dabei musterte er ihn mit argwöhnischen Augen, spielte kopfschüttelnd mit Mitterwurzers Uhrkette, als wollte er sagen: „wem hast du denn die da gestohlen?“ und befühlte

deſſen Pelz, als ſuche er ſich zu erinnern, an weſſen Körper er dieſes Kleidungsſtück vor kurzem erſt geſehen, ... mit der anderen Hand aber ließ er mittlerweile fortwährend den Hahn des in ſeiner Taſche befindlichen Revolvers knacken. Schließlich erklärte ſich der Wirt bereit, dem Verdächtigen eine Käſekammer zu Übernachtungszwecken einzuräumen. Das Wort „Käſe“ duftete dem Ausgehungerten gar köſtlich in den Magen hinein, ſo daß er es wagte, gewiſſe Winke über ein Abendbrot fallen zu laſſen. Der Wirt lachte ihm höhniſch ins Geſicht; ob er denn glaube, daß die gute Stadt Rothautopolis an einem ſolchen Tage einen Biſſen ungegeſſen übrig gelaſſen hätte? Nichts deſtoweniger verſtand er ſich nach entſprechenden Weiterungen dazu, ihm ein Käſebrot zu verſchaffen. Mitterwurzer ſchwamm in Freude. Ein Käſebrot! Das iſt ja eine Hoftafel! Der Wirt ging und kam bald mit dem Leckerbiſſen wieder, den er auf den Tiſch ſtellte. Schon wollte Friedrich der Hungrige ſich darüber hermachen, da wehrte ihn der Wirt nochmals ab und meinte, er müſſe doch erſt noch den Reiſepaß des Fremdlings ſehen. Mit einem Fluch wandte ſich jener zu ſeinem Koffer und begann darin nach dem wichtigen Dokument zu ſtöbern. Als er es aber gefunden hatte und damit an den Tiſch zurückkam, blieb er ſtarr vor Entſetzen; das Käſebrot war mittlerweile verſchwunden; der Wirt ſelbſt, dem es gar zu appetitlich geſchienen, kaute eben an dem letzten Biſſen. Und dabei durfte der neue Tantalus nicht einmal mucken, ſonſt ſetzte ihn dieſer Irokeſe gar noch vor die Thür, bei zwanzig Grad Kälte.

Dieſem Empfang entſprachen auch die theatraliſchen Erfahrungen in Irokeſopolis. Man ſpielte in einem Saal, deſſen untere Hälfte in ein Theater verwandelt war, während in der oberen gleichzeitig unverfälſchte Original-Indianer ihre Kriegstänze produzierten. Ihr Huronengeheul tönte ganz ſtimmungsvoll in die Räuberſcenen herab und in den Zwiſchenakten Schillers kamen die roten Männer gar ſelbſt herunter und tanzten auf der Bühne, wodurch ſich die Vorſtellung „von halber neune“, wie Girardi ſingt, bis halb eins hinauszog. In einer Abteilung des Saales ſtand ein glührot geheizter eiſerner Ofen, in deſſen Nähe der berühmte Radmantel Strampfers ausgeſpannt wurde; hinter dieſem kleidete ſich Amalie Ehrenreich aus und an. Als Räuberbande hatte man die indianiſchen „Expreß“ der Stadt engagiert und auch dieſe kauerten, wenn ſie juſt nichts in den böhmiſchen Wäldern zu thun hatten, dicht um den roten Ofen her, um nicht zu erfrieren, und Mitterwurzer ſelbſt wußte nichts beſſeres, oder wenigſtens wärmeres, als ihnen Geſellſchaft zu leiſten, ſo oft er nicht als Franz den Karl oder als Karl den Franz zu malträtieren hatte. Selbſt im Burgtheater, geſteht der Künſtler, ſind die Räumlichkeiten noch immer erträglicher.

Aber ſiehe da, die Bewohner von Indianapolis hatten doch eine gute Seite. Sie gingen nämlich in hellen Haufen ins Theater und die Einnahme war ſo groß, daß auf Mitterwurzers Anteil 1500 Gulden fielen. Nur noch in Chicago hatte er ſoviel eingenommen und zwar mit dem „Raub der Sabinerinnen“, während ihm Franz Moor

ebenda nur 1200, Richard nur 1124 Gulden trug. Im „Raub der Sabinerinnen“ ſpielte nämlich Mitterwurzer den (bei uns von Schweighofer verzapften) Direktor Strieſe, der drüben ſeine Forcerolle wurde; ſogar die Original-Yankees fanden ihn ſo komiſch, daß ſie jedesmal das Haus füllten. Dasſelbe Glück hatte der „Winkelſchreiber“. Er ſchrak übrigens auch vor dem Buchbinder Kleiſter im „Schwert des Damokles“ nicht zurück, dieſem ſächſiſchen Schnellredner aus der Knaakſchen Sphäre. Mein Gott, Amerika hat auch ſeine Praterſtraßen und Seilerſtätten. Sein feineres Repertoire beſtand aus folgenden Stücken: „Graf Waldemar“, „Doktor Weſpe“, „Sie iſt wahnſinnig“, „Pitt und Fox“, „Don Carlos“ und „Böſe Zungen“. Um hochmodern zu ſein, gab er auch Ibſens „Geſpenſter“, aber in ſeiner eigenen Einrichtung nach transatlantiſchen Bedürfniſſen, nämlich um drei Geſpenſterſcenen vermehrt. Das Geſpenſt war eine der beſten Rollen Strampfers, der ſich überhaupt drüben zu einem ganz tüchtigen Schauſpieler zurückentwickelt hat und gar nicht mehr nach Europa kommen will. Er findet es zu ſchön, fern vom Manichäerlande den Indianern im dramatiſchen Wigwam den Hamlet vorzuſpielen, was er thatſächlich thut. Mitterwurzer aber geht wieder auf dem Michaelerplatz vor Anker, wo man ihn gar wohl brauchen kann. Die Alten werden immer älter, es wird da nachgerade Raum. Möge das elektriſche Licht des neuen Hauſes ſich ſchon freundlich ſpiegeln in der natürlichen Tonſur ſeines Scheitels, die ſich unter dem Einfluß ſeiner amerikaniſchen Sorgen erſchreckend ſtattlich entwickelt hat.

II.

15. Januar 1888.

Die Erlebniſſe Mitterwurzers auf ſeinen Kreuz- und Querzügen durch den kupferroten Kontinent haben ſchon manche Zeitungsſpalte gefüllt, aber Amerika und Mitterwurzer ſind nicht leicht zu erſchöpfen. Die überſprudelnde Natur des Künſtlers hat ſich drüben neu befruchtet mit Anregungen jeder Art; das Exotiſche, beinahe Antipodiſche in Natur, Geſellſchaft und Kunſt der weſtlichen Halbkugel hat ihn verjüngt und auch mitteilſam gemacht. Wenn man ihn in günſtigſter Nachtſtunde ſprechen hört, hat man den Eindruck, als höre man ihn in vollen Zügen ausatmen, was er drüben eingeatmet. Keinen Augenblick hat er daran gedacht, ein Tagebuch zu führen; er hatte ja auch keine Hand frei für die Feder, denn er brauchte beide vollauf, um ſich im Strome des fremdartigen Lebens kräftig ſchwimmend obenauf zu erhalten. Nur umſo lebendiger erſcheinen ſeine Mitteilungen; was er aus dem Stegreif erlebt, erzählt er auch ſo, ohne die kalte Buchſtabenſtarre von Reiſenotizen, regellos fließend wie das tägliche Ungefähr eines jahrelangen Wanderlebens. Seine Erzählungen nachzuſchreiben iſt alſo eigentlich ein undankbares Beginnen; man tötet damit, was er in der Phantaſie belebt hat. Und dennoch darf man es wagen, weil der Kern der Sache meiſt doch nicht zu zerſtören iſt.

Eines ſeiner dankbarſten Themata ſind die Mormonen. Die Salzſeeſtadt Utah, deren Lage ihn ganz an Innsbruck

erinnerte, iſt ihm eine der angenehmſten Erinnerungen geblieben. Zwar, ſein erſtes dortiges Erlebnis war ziemlich bizarr. Er kam von San Francisco dahin, in aller Eile, unraſiert, ſchlecht ausgerüſtet, um einem Pferderennen beizuwohnen. Zum Rennplatz zu fahren war nicht möglich, denn ein Wagen koſtete eine Gaſtſpiel-Einnahme, er entſchloß ſich alſo, zu Fuße hinauszugehen. Unterwegs holte er einen zweiräderigen Karren ein, der gleichfalls in jener Richtung fuhr. Zwei Herren mit grauen Cylindern ſaßen darin und nahmen ihn auf ſeinen Wunſch ohne weiteres mit. Am Rennplatze machten ſie Halt, um ihn abſteigen zu laſſen. „Was bin ich ſchuldig?“ fragte er. — „Nichts,“ entgegnete der eine, „dies iſt ja der Gerichtskarren.“ — „Der Ge . . .“ — „Jawohl, Sir, der Gerichtskarren, wir haben ſoeben einen armen Sünder hinausgeführt.“ — „Hinaus?“ — „Nun ja, zum Galgen.“ — „Um Gotteswillen, Sie ſind doch hoffentlich nicht der Henker?“ „Nein, Sir, ich bin der Gefangenhausdirektor; der Scharfrichter iſt dieſer andere Herr da.“ Entſetzt ſprang der Fremdling vom Armenſünderkarren und wollte in der Menge verſchwinden. Das war jedoch unmöglich, denn man hatte ihn auf dem unheimlichen Karren ankommen ſehen. „Ein Verbrecher, der ſoeben aus dem Gefängnis entlaſſen worden,“ ging es durch die Menge, die vor ihm ſcheu zur Seite wich, als gälte es, Meſſerſtiche und lange Finger zu vermeiden. So ſchritt er mitten durch das dichteſte Gedränge unberührt bis an die Schranken der Rennbahn vor. Ganz allein ſtand er da, denn auch von beiden Seiten

zog ſich alles nach Möglichkeit von ihm zurück. Es war eine unangenehme Empfindung, in einem ganzen Publikum der Gemiedene zu ſein. Da hörte er plötzlich eine tiefe ſalbungsvolle Stimme an ſeinem Ohre: „Faſſe dich, mein Sohn; es haben ſich ſchon andere in gleicher Lage befunden und die Gnade Gottes hat ihnen wieder gelächelt. Du warſt verirrt, du haſt gebüßt! gelobt ſei der Gerechte! Gehe du nur in dich und wandle im Herrn, ſo wird er dir den Finger reichen.“ Der vermeintliche Verbrecher blickte einigermaßen entrüſtet zu dem Manne auf und teilte ihm den Hergang mit. Das freute den frommen Mann ſehr, der ſich nun ſeinerſeits als Kuſtos des Muſeums und Prieſter vorſtellte und ihn einlud, bei ihm Wohnung zu nehmen und ſich durch ihn auf den Weg des Heiles bringen zu laſſen. Sehr erfreut nahm der Künſtler an und wohnte in der That vierzehn Tage im Hauſe des Kuſtos, der ihn mit den Grundſätzen der mormoniſchen Religion bekannt machte und in den erſten der zwölf mormoniſchen „Himmel“ einführte. Dieſer iſt nämlich auch den „Heiden“ zugänglich, und weiter wollte ſich Mitterwurzer doch nicht engagieren.

Zwar gefiel ihm die Religion ausnehmend, und beſonders imponierte ihm, dem Schauſpieler, der ſich auf Temperament verſtand, der fanatiſche Feuereifer, mit dem er ſie ausüben ſah. Solche Seelenflammen hatte er in Europa nirgends brennen ſehen, ſie erwärmten ſein Künſtlergemüt, dem der Anblick der Leidenſchaft ein Genuß war. Auch die Feierlichkeit des Gottesdienſtes ergriff ihn. Dieſer Tempel, von oben bis unten mit Tannenreiſern und

Palmenzweigen geſchmückt, ſah zu wunderſam aus, und die zweiunddreißig Biſchöfe ſaßen ſo würdevoll dabei, wenn Brot und Wein gereicht wurde, und der gewaltige Prediger auf der Kanzel donnerte mit einem Prophetengrimm, wie er ihn nie zuvor gehört. Nur eines konnte er nicht verwinden, denn es erſchien ihm unkünſtleriſch bis zur Ungeheuerlichkeit. Und das war nichts weiter als ein Bild. Das heilige Bild im „Tabernakel", auf dem die Dreifaltigkeit zu ſehen iſt, vor deren Antlitz knieend der Prophet Smith aus der Hand des Engels das „Buch Mormons", die Mormonen-Bibel empfängt. Sowohl der Prophet Smith nämlich, als auch der geflügelte Engel tragen hellgraue Jaquettes und hellgraue Cylinder! Und auch außen am Tempel, an ſämtlichen Tempeln, an vielen Privathäuſern ſogar ſah er dieſes typiſch gewordene Bild: den Propheten Smith in hellgrauer Jaquette und dito Cylinder knieend vor dem Engel in gleichem Koſtüme, mit den Flügeln, die ihm hinten aus der grauen Jaquette herauswachſen! Und ſogar die zweiunddreißig Biſchöfe ſaßen in Jaquette und Cylinder vom vorgeſchriebenen Grau um den Altar her, . . . es war nicht auszuhalten!

Das Familienleben der Mormonen hat Mitterwurzer gründlich kennen gelernt, denn er wurde in viele gute Häuſer eingeführt. Sein eigener Hauswirt hatte zwei Frauen in der Stadt und vier auf dem Lande. Die Damen ſind äußerſt liebenswürdig und anſtändig, obgleich vollkommen emanzipiert. Sie rauchen, trinken, beſuchen Klubs und Verſammlungen, ſtimmen überall mit und ſind den ganzen

Tag beſchäftigt, ſo daß ſie zu unerlaubten Allotrien gar keine Zeit übrig haben. Auch ſind ſie ſehr fromm und bilden die eigentliche Herde der Gläubigen, denn die Männer, wenigſtens in den beſſeren Klaſſen, ſind faſt alle auch Prieſter. Ganz patriarchaliſch macht es ſich, wenn man ſie im Theater ſieht, das ungefähr wie die evangeliſchen Kirchen eingerichtet iſt, mit Logen für die einzelnen Familien; da ſitzt denn mitten in der Loge der Gatte und rund um ihn her ſitzen zwölf oder mehr Frauen. Nebenbei geſagt, ſind die beiden Theater ſehr elegant und es wird in ihnen vorzüglich geſpielt. Mitterwurzer ſah z. B. eine wahre Muſtervorſtellung von Viktor Hugos „Le roi s'amuse“ in engliſcher Sprache. Und doch iſt der Direktor nur ein ehemaliger Mormonenſchulmeiſter.

Von den mormoniſchen Damen alſo ſpricht Mitterwurzer mit der höchſten Achtung. Er war bei ihnen wohl gelitten, weil er, ſeinen innerſten Überzeugungen entſprechend, ſo lebhaft und feurig über Religion ſprach. Lange Zeit ließen ſie ſich's nicht nehmen, er müſſe von ihren Biſchöfen, die damals in San Francisco gefangen ſaßen, begeiſtert und als neueſter Apoſtel ausgeſandt worden ſein, wider die Heiden zu ſtreiten. Wie ſehr ſie an ihren Gatten hängen, davon hat er bei einem mormoniſchen Begräbnis einen tiefen Eindruck erhalten. In der Mitte des Tempels ſtand der Sarg und um ihn her ſechs Frauen in tiefſtem Schwarz, mit Palmzweigen in den Händen. Sie ſchluchzten in herzbrechender Weiſe. Plötzlich öffnete ſich im Hintergrunde des Tempels eine Thüre und herein gewandelt kam

eine lange Prozeſſion, in demſelben Schwarz, mit denſelben Palmzweigen, unter denſelben Wehklagen. Es waren die vierundzwanzig „Frauen vom Lande“ des Verſtorbenen. Der Jammer dieſer dreißig Witwen war ſo erſchütternd, daß Mitterwurzer die Scene nie vergeſſen wird. . . .

Ein beſonderes Studium hat der Künſtler der chineſiſchen Bühne gewidmet. In San Francisco, wo jeder zweite Menſch ein Chineſe iſt, befindet ſich ein weltberühmtes chineſiſches Theater, an welchem oft auch Gaſtſpiele von berühmten Hofſchauſpielern aus Peking ſtattfinden, unter ſo gewaltigem Andrang, daß die Zuſchauer drei und vier Tage lang vor dem Theater kampieren, um nur hineinzukommen. Es iſt ein rieſiges Gebäude mitten im chineſiſchen Viertel, ganz aus Holz gebaut, als hätte es nie einen Ringtheaterbrand gegeben. Der Eintritt erfolgt durch lange unterirdiſche Gänge, die ſo ſchmal ſind, daß nur eine Perſon auf einmal hinein oder heraus kann. Dieſe etwas verfängliche Einrichtung verliert nichts an Bedenklichkeit durch die kleinen Götzenbilder, welche von Strecke zu Strecke in den Gängen und auch im Saale ſtehen, mit einem glühenden Roſt vor ſich, auf welchem fortwährend Weihrauch brennt. In Europa würde man das ſozuſagen für feuergefährlich erklären. Sonderbarerweiſe erfolgt der Eintritt mitten durch die Garderobe der Schauſpieler, die ruhig daſitzen und Opium rauchen, wobei man übrigens Muße hat, ihre beiſpiellos koſtbaren und großartigen Koſtüme zu bewundern, die von Gold förmlich ſtrotzen. Endlich gelangt man auf die Bühne und von da erſt mittelſt

einer Treppe ins Parterre. Auf der Bühne ſelbſt ſind, wie einſt auf Molières Bühne, beiderſeits Sitze für Fremde und vornehme Chineſen aufgeſtellt. Im Parterre ſitzen die Männer auf Holzmatten auf dem platten Boden, während die Damen auf einer rieſigen Galerie Platz nehmen. Im Hintergrunde der Bühne befindet ſich eine Kapelle mit einem chineſiſchen Götzenbild, wie einſt in Athen der Gott Dionyſos dem Schauſpiel präſidierte. Dekorationen giebt es gar keine, wohl aber zwei Thüren, die eine für Herren, die andere für Damen, welche übrigens auch durch Männer dargeſtellt werden. Sämtliche Schauſpieler ſprechen nur in den höchſten Fiſteltönen, ſo daß man, wenn man dies von 5 bis 12 Uhr nachts mit angehört hat, ſelber nicht mehr anders zu ſprechen vermag. Außerordentlich iſt das Gebärdenſpiel der Künſtler; es übertrifft alles Europäiſche und iſt ſo ausdrucksvoll, daß ſelbſt der Nicht-Chineſe faſt die ganze Handlung verſteht. Äußerſt drollig ſind die komiſchen Epiſoden, welche unausgeſetzt neben der ernſten Handlung herlaufen, ſo daß Shakeſpeare ſeine Freude daran hätte. Die Komiker ſehen ſehr ſpaßig aus und haben eine lange Zunge im Maule, mit der ſie die anderen in der Naſe und in den Ohren kitzeln und dergleichen mehr. Die Verwandlungen werden durch einen einzigen Mann vorgenommen, der eine Art Inſpizient iſt. Eine Hinrichtung z. B. geht in folgender Weiſe vor ſich. Der „Inſpizient“ kommt mit einem Korb voll Erde, die er auf der Bühne aufhäufelt; das bedeutet einen Berg. Die Mitwirkenden thun nun ſo, als ſtiegen ſie auf den Gipfel dieſes

Berges, mit ſichtlicher Anſtrengung, ſchnaufend und ſich die Stirne wiſchend. Nun bringt der Inſpizient eine Stange und pflanzt ſie auf dem Berge auf; das bedeutet einen Baum. Jetzt wird der Verbrecher hereingeführt und muß den Berg erſteigen. Der Inſpizient zieht aus der Taſche eine Schnur, befeſtigt ſie oben an der Stange und legt ſie dem Verbrecher um den Hals. Nun läßt der Unglückliche die Zunge weit heraushängen und gilt als gehenkt; er geht alſo ruhig ab, während die Stange ihm nachgetragen wird. Die ganze Geſchichte iſt natürlich hochkomiſch, ſie wird aber mit einem ſo mörderiſchen Ernſt durchgeführt, daß es unmöglich iſt zu lachen. In der That ſind die Schauſpieler wahre Künſtler und werden auch ſchwer bezahlt, ſie beziehen noch höhere Gagen als die amerikaniſchen . . .

Eine der intereſſanteſten Epiſoden, ein Bret Harteſches Kapitel, hat der Künſtler im Goldgräberlager Foreſt Hill erlebt, wo er zufällig übernachten mußte. Mitten im kaliforniſchen Hochwald, zwiſchen Tauſenden turmhoher Bäume ſtand das Lager. Am Himmel leuchtete der Vollmond und auf der Waldlichtung brannten die Feuer; wilde Geſtalten in roten Plaids, mit Gürteln voll Piſtolen und Meſſern ſaßen umher; bei Punch und Toddy und engliſchen Liedern wurde die Nacht verbracht. Auch andere Goldminen hat Mitterwurzer beſucht, darunter eine ganz neu eröffnete, in der er ſelbſt den Hochgenuß kennen lernte, bis über die Knie im roten Lehmpapp zu ſtehen, das Sieb in der Hand, und ſich gelbes Gold herauszuworfeln. Ein ganzes Säckchen (leider keinen Sack) voll hat er ſich davon mitgebracht.

Das alles iſt recht romantiſch, und überhaupt hat der Künſtler in Kalifornien viel Glück gehabt, ſo daß er mit Vergnügen an das Wunderland zurückdenkt. Aber einzelne Pikanterien des dortigen Lebens machen ihn doch zuweilen ſelbſt in der Erinnerung gruſeln. So hatte ſeine Hauswirtin in San Francisco eine fünfzehnjährige Tochter, die eines Tages auf dem Heimweg aus der Schule von einem neunzehnjährigen Arbeiter erſchoſſen wurde. Der Burſche hatte ſie gefragt, ob ſie ihn heiraten wolle. „Nein," hatte ſie geantwortet. Paff! da lag ſie in ihrem Blute . . . Einmal geht er in einer Hauptſtraße der Stadt ſpazieren, da hört er plötzlich dicht neben ſich Piff! Paff! Puff! drei Revolverſchüſſe. Ein Mann war aus einem Laden herausgeſtürzt und hatte einen andern, der hineinſtürzen wollte, niedergeſchoſſen. Zwei Monate ſpäter war er vom Gericht freigeſprochen, da er bewies, daß er mit ſeinem Revolver nur dem Revolver des andern zuvorgekommen war . . . Und wieder ein andermal ſah er zu, wie die Straßenbahn-Kondukteure ihrem Strike ein bischen Nachdruck verliehen, indem ſie die Schienen mit Dynamit in die Luft ſprengten . . . Dann ſah er bei einem Spaziergang am Meere einen Walfiſchfänger ſtranden und ein Dutzend Leichen von Ertrunkenen an die Promenade hinſchwemmen. Das war in jenem herrlichen Golden Gate Park, dem Paradies von San Francisco, wo nach Sonnenuntergang die Strolche die vereinſamten Spaziergänger mit Sandſäcken ins Genick ſchlagen, um ihnen die Wirbelſäule abzuknicken und ſie dann auszuplündern, ein ſehr zweckmäßiges Verfahren, das,

wie in Ebers „Die Schweſtern“ zu leſen, ſchon im alten Ägypten angewendet wurde.

Indes, nach Sonnenuntergang ging ja Mitterwurzer nicht ſpazieren, ſondern ſpielte Theater, zum großen Vergnügen der Damen von „Frisco“, wie die Einwohner bekanntlich ihre Stadt nennen. Sie waren in der That ſehr liebenswürdig gegen ihn und ſchickten ihm einmal eine Adreſſe mit tauſend weiblichen Unterſchriften, um ihn zu einer Verlängerung ſeines Gaſtſpiels zu bewegen. Bei ſeinem Benefize erhielt er eine Menge Ehrengaben, die er auch mitgebracht hat, darunter eine goldene Uhr, einen Stock mit goldenem Knopf, ſogar eine glänzende Suite von ſeidenen Taſchentüchern und ein Album voll reizender Aquarelle, meiſt Blumenſtücke, welche ſeine Bewundererinnen gemalt hatten. Auch die Schlaraffia von San Francisco blieb nicht neutral, ſondern ließ ihn bei dieſer Gelegenheit mit tauſend kleinen Handbouquets bewerfen. Dieſe Aufmerkſamkeit betrachtet er als ſeinen größten Triumph im fernen Weſten Amerikas, denn ſie erinnerte ihn an eine Schauernacht in Wien, als bei Nacht und Nebel eine geharniſchte und bis auf die Zähne bewaffnete Patrouille der hieſigen Schlaraffia unter dem Kommando des ſtadtbekannten Wüterichs Aleſſandro Girardi in ſeine Wohnung eindrang, den ſäumigen Schlaraffen aus dem Bette holte und notdürftig angekleidet mitzugehen zwang. Es iſt wahr, Mitterwurzer war ein ſchlechter Schlaraff und wurde deshalb ſchließlich aus der Wiener Schlaraffia „für ewig“ verbannt. Dafür iſt er jetzt Ehren-Schlaraff von San Francisco!

Mitterwurzer.

(Ein Wort über einen Toten.)

14. Februar 1897.

Friedrich Mitterwurzer iſt tot. Unvermutet, plötzlich, iſt er dahingenommen worden. Mitten aus ſeinem Ruhme heraus, der noch ſo jung war, denn wie lange iſt es her, daß man Mitterwurzer als den größten modernen Schauſpieler der deutſchen Bühne anerkennt? Er und ſeine Kunſt, ſie waren beide noch ſo neu; ſie hatten einander finden, in einander aufgehen müſſen, um etwas modern Großes, und dennoch Einleuchtendes an das Ende dieſes Jahrhunderts zu ſtellen. Wir haben ja den dreißigjährigen Krieg um dieſes Ergebnis von Anfang an verfolgt. Jede Rolle war eine Schlacht, aus der er mit blutigem Kopfe heimkam. Erſt bekämpfte er ſich ſelbſt, um ſich der Kunſt der Zeit einzuordnen, um ſich dem herkömmlichen Theaterpathos anzupaſſen; dann kämpfte er gegen die Zeitkunſt an, wie ſie Spielern und Hörern eingetrichtert wird, und trachtete ſie unterzukriegen, unter ſein ſelbſtherrliches Ich, unter den modernen Menſchen und Künſtler. Durch jene erſte Phaſe ſahen wir ihn in Dingelſtedts Burgtheater

gehen. Er ſtand dort in zweiter Reihe, wie Baumeiſter unter Laube, aber es waren ihm einige „Lewinskyrollen“ jährlich geſichert. Oft hatte er noch gegen den Sommer hin zu thun, um ihre Anzahl im Schweiße ſeines Angeſichtes abzuarbeiten. Aber nach jedem Richard oder Mephiſto hieß es: „Er bringt nichts Ganzes heraus, ſein Weſen iſt zu unſtät, zu ſprunghaft, alles zerbricht ihm in Stücke!“ Und man hatte recht. Er war eben nicht der Mann für den damaligen Stil mit ſeiner gereckten Großrednerei und Breitthuerei. Er kam vom niedrigen Theater her, gewohnt, Aug' in Auge mit dem Zuſchauer zu agieren. Er hatte ſich „herumgekugelt“, ſtatt von der Theaterakademie her zum ſogenannten „Darſtellungsbeamten“ ernannt zu werden. Dem langatmigen Pathos der Zeit gegenüber zog er den Kürzeren. Alles rhetoriſche Turnen war umſonſt, er hatte gar nicht die Nerven zum ruhigen Abwägen und Gliedern und Steigern der Leidenſchaft. Sein Temperament ſchlug über die Stränge, er ließ die ſchönſten Sachen fallen wie ein ungeduldiges Kind, oder ließ ſie in ihr Zerrbild umſchlagen. Er hielt es auch nicht aus im warmen Neſt des Burgtheaters und ging bis zur allerhöchſten Stelle, um nur hinausgeſtoßen zu werden ins herrenloſe Nichts. Austoben mußte er; auskühlen, ausrauchen, ſein Weſen verdünnen, ehe er zwiſchen vier Wände taugte. Er nahm den Globus zwiſchen die Beine, wie ein Roß, und ſpornte ihn durch den Weltraum. Er wechſelte Hemiſphären, wie ein anderer Kleider. Im wilden Weſten Amerikas tollte er ſich zu Schanden, ein Eiſenbahnkomödiant für Büffel-

jäger, Goldgräber und Mormonen. Als er ſeine Überkraft ſo weit heruntergebracht hatte, daß ein anderer hin geweſen wäre, erſchien der Heimgekehrte auf unſeren weichhölzernen Brettern noch immer als ein Urwüchſiger, mit einem angenehmen Beigeſchmack von Unband, von Unberechenbarkeit, von Überraſchungsluſt. Er übte den Reiz eines gezähmten Leoparden aus. Er war am liebſten ſenſationell, jedenfalls aber intereſſant.

Als er in Europa eintraf, hatte ſich hier gerade die große Schwenkung vollzogen; von der philoſophiſchen zur naturwiſſenſchaftlichen Äſthetik. Sie exiſtierte noch nicht, aber ſie wurde mit tauſend Laternen geſucht. Mitterwurzer beſann ſich nicht lange und ſtürzte ſich blindlings in den Kampf um die moderne Kunſt. Nun wußte er, was ihm früher keine Ruhe gelaſſen. Die Nerven ſeiner Zeit rumorten in ihm. Er war der geborene Nervenſpieler. An des Jahrhunderts Ende mußte in „Sodoms Ende“ Friedrich Mitterwurzer den Willy Janikow ſpielen. Das ſtand ja leſerlich genug in den Sternen geſchrieben. Der moderne Sinnenmenſch mit ſeinen Kreuzungen von guten und ſchlechten Anläufen, ſeinen Erbübeln und Unverantwortlichkeiten, überbildet und blaſiert, aufgeregt und abgeſpannt, der homo insipiens Sudermanni wurde ſein Typus. Gut genug, um ihn auf Gaſtſpieljagden totzuhetzen. Ein bengaliſcher Charakter, wenn man ſo ſagen darf. Der unſterbliche Komödiant aller Theaterepochen in der tragiſchen Narrenjacke von heute, mit bunten Flicken aus Zola, Ibſen, Lombroſo, Moſſo, Darwin benäht. Allein Mitterwurzer

war nur ein nervöſes, kein krankes Genie. Er erholte ſich auch von dieſem letzten Anfall, der ihm ein Übergangsſtadium zu voller künſtleriſcher Zurechnungsfähigkeit wurde. Es konnte nicht mehr lange dauern und er war wieder im Burgtheater, das ſeither auch ſeine heilſame Schwenkung zum Zeittheater bewerkſtelligt hatte.

Im verjüngten Burgtheater wurde Mitterwurzer bald, ganz von ſelbſt, König der Scene. Das Herz der Menge flog ihm zu, weil es ſich an gewiſſen anderen Punkten als bisher berührt fühlte; die Damen erklärten ihn für den Eroberer, wie er heute ſein ſoll. Die Genießer des alten Burgtheaters, die zuletzt aus der Trauer um hinweggeraffte Lieblinge gar nicht mehr herausgekommen waren, wurden es mit reiner oder gemiſchter Freude inne, daß auch hier aus dem Tod Leben erwuchs. Selbſt die Älteſten begannen ſich bereits auf die Kunſt mit dem neuen Geſicht einzurichten. So ganz neu iſt es ja auch eigentlich nicht. Beſtehen bleibt doch immerdar der gute alte Komödiant, der in den unverrückbaren Bedingungen des Theaterhandwerks wurzelt und aus dieſen mit Paſſion und naiver Durchtriebenheit ſämtliche Konſequenzen zieht. Auch Ludwig Gabillon war ein ſolcher. Er als Räuber Dismas und Mitterwurzer als Teufel in den Hans Sachsſchen Faſtnachtsſtücken boten das erfreuliche Schauſpiel, wie theaternaiv man bei aller Superklugheit noch immer geblieben war. Das Theaterſpiel an ſich wird ewig möglich und ein Genuß bleiben. Manche ſolche Rolle, die bloß aus Spielbarkeit beſteht, hat Mitterwurzer ſeither im Burg-

theater gespielt. Alte Lustspiele wie „Doktor Wespe“ und „Ein Lustspiel“ wurden dazu auferweckt, sogar der Wertherſche „Kriegsplan“ wegen des gar zu dankbaren Obersten Tschernitscheff. Der modernere „Ministerialdirektor“ gehört auch in diese Region. Bei dem ausgegorenen Mitterwurzer blieben selbst solche Leistungen künstlerisch vornehm. Den geräuschvollen Kulissenton hatte er aus seinem Repertoire nachgerade ganz ausgerottet. Selbst die sichtliche Lust, es einmal recht komödienmäßig zu machen, war entweder gerechtfertigt, wie bei dem Sterben Tabarins, der ja selber ein Schaubudenmensch war, oder ironisch gewendet, wie bei dem großartigen Entführungskünstler Straforel („Die Romantischen“). Mit den Mitteln dieser elementaren Komödienlust bestritt er auch gewisse Charaktere Sudermanns: den Willy Janikow, Richard Keßler („Schmetterlingsschlacht“), Baron Röcknitz („Glück im Winkel“). Insbesondere den verfluchten Kerl in ihnen, das sogenannte Diabolische, den Salonteufel, der nur so weit der wirklichen Hölle angehört, wie der Salontiroler den Ötzthaler Alpen. Was bei ihm diese Maulhelden der Frivolität — denn das sind sie ja mehr oder weniger — vor Widerwärtigkeit rettete, das war seine eigene allerpersönlichste Liebenswürdigkeit, eine heimliche Herzensgüte, die für den Zuschauer eine Art Hoffnung auf eine Art Versöhnung offen ließ. Und dann freilich auch eine gewisse leichte Ironie, mit der der Künstler sich stets über solchen Rollen hielt und deren Ton er, sobald der Effekt gepflückt war, gleich wieder leise anschlug. Er ließ immer merken, daß er hier

eigentlich nur für die Senſation ſpiele und nicht ganz buchſtäblich genommen zu ſein wünſche. Den richtigen Teufel hob er ſich für den Mephiſto auf — und der iſt erſtrecht kein buchſtäblicher.

Mit ſeinem ſeltſam ſchillernden Naturell, deſſen große helle Harmonie aus lauter kleinen dunklen Widerſprüchen beſtand, mit allen ſeinen neckenden, prickelnden, intriguierenden Eigenſchaften war er geboren, um die mancherlei geiſtreichen oder närriſchen, angeſtochenen und angekränkelten Naturen rechts und links vom goldenen Mittelweg, kurz die eigentlich „Intereſſanten“, die launiſchen Kometencharaktere zu ſpielen. Dieſe ſind zu jeder Zeit das geweſen, was man heute „modern“ zu nennen pflegt, ein Gemiſch von Neuraſtheniker und Halluziniertem, mit drei Worten geſagt: fin de siècle. Hamlet, Richard, auch Lady Macbeth, giebt es etwas Moderneres? Der große Nervendichter Shakeſpeare könnte noch Ibſen ſo manches lehren. Begreiflich genug, daß die deutſche Bühne jetzt ſo große Anſtrengungen macht, ihre Klaſſiker mit der neueſten Äſthetik in Einklang zu bringen. Warum nicht? Jedes Jahrzehnt hat ſie nach ſeinem Geſchmacke geſpielt, d. h. wenn es einen Geſchmack hatte. Der jetzige hat allerdings etwas von der Nüchternheit der Krankenſtube. Statt Perſonenverzeichnis könnte auf den Theaterzetteln ſtehen: Patientenliſte. Das Intereſſe der Zuſchauer formuliert ſich unwillkürlich ſo: was fehlt dieſem? was fehlt jenem? Die Tugendhaften ſind Menſchen mit guten Nerven, die Laſterhaften ſolche mit ſchlechten. Es iſt ja etwas daran. Man

ſtelle ſich etwa Andreas Hofer als Neuraſtheniker vor; da wäre er kein Held und kein Märtyrer geworden. Sein geſundes Nervenſyſtem machte ihn dazu; das war die Wurzel ſeiner ſittlichen Stärke. Dieſe Anſchauungsweiſe wird heute bis zum Sport getrieben, aber ſie trifft oft das Richtige. Mitterwurzer hat dies wiederholt glänzend bewieſen, indem er Charaktere wie König Philipp und Franz Moor geradenwegs von ihren Nerven aus ſpielte. Unheimlich wahr treten ſie von der Bühne mitten unter uns, wie Zeitgenoſſen. Selbſt den alten Müller Reinhold (in Raupachs „Der Müller und ſein Kind“) hat Mitterwurzer ſo ins Natürliche überſetzt. Sein Philipp und Franz haben die Grenzen der Darſtellungskunſt verrückt, aber auch unleugbar erweitert. Und zwar in der Richtung auf das Leben hin. Der geniale Künſtler hatte da begonnen, neues Blut in blutleer gewordene Adern zu gießen; Betagtes wurde unter unſeren Augen für das kommende Jahrhundert jung. Daß er von hinnen mußte, ehe dieſes Werk ausgiebig fortgeſetzt war, iſt ein harter Schlag für die moderne Schaubühne. Wir haben ja ſeinerzeit auch die Schattenſeite ſolcher Moderniſierung aufgezeigt, allein trotzdem erhielten wir tags darauf folgenden, nicht unterſchriebenen Brief, aus dem erſehen werden mag, gegen welchen Granitwall von Überlieferung Mitterwurzer anzukämpfen hatte:

„Geehrter Herr. (Folgen einige Komplimente.) . . . Aber ganz verfehlt iſt Ihre Kritik über Mitterwurzers Philipp. Da kann man ſehen, daß man jemandem die größten Fehler zu Gunſten auslegen kann, wenn man will.

Dieſe Rolle Mitterwurzers war einfach verfehlt von Anfang bis zu Ende. Zerſetzt. Ein geflickter Lumpenkönig. Und ich bewundere M. wie Sie im allgemeinen. Ich konnte mich kaum des Lachens erwehren, als er in einem Berliner Poſſentone ſagte: ‚aber hüten Sie ſich vor der Inquiſition, es ſollte mir leidthun‘ ꝛc. Und ſo war alles unmöglich, bis auf die Audienzſcene, in der die Armada behandelt wird. Das war herrlich. Da ich Künſtler bin, bleibe anonym.“

Wohin die Grenzen Mitterwurzers lagen, das zeigte ſich mittlerweile auch deutlich genug. Gegen den Schatten Gabillons unterlag er, als Don Lope. Auch der Übermenſch Holofernes paßte ihm erſt, wo er Menſch wird, nämlich in der Sinnlichkeit. Ibſen war ihm ein unendliches Gebiet, auf dem er gewiß noch große Entdeckungen gemacht hätte. Sein Hjalmar war unvergleichlich. Selbſt Alfred Allmers („Klein Eyolf“) litt mehr am Dichter, als am Darſteller. An Ibſen giebt es ſo viel zu erraten, zu begreifen und auch wieder den Leuten einzureden, daß einem Künſtler von dieſer Unwillkürlichkeit des Schaffens und dieſer Kraft der Suggeſtion hier noch manches in Ausſicht ſtand. Hat nicht Mitterwurzer immer wieder auch durch Meiſtergriffe verblüfft, die man ihm gar nicht zutraute? Man denke an den Vater Giboyer . . .

Das iſt nun alles vorbei. Man hat ſich zu beſcheiden und zu verzichten; man weiß nicht einmal, auf was alles. Er war erſt zweiundfünfzig Jahre alt. Er war eben erſt auf die Tagesordnung gelangt. Er hatte noch eine Welt vor ſich und war voll Kraft, ſie zu erſchaffen.

Digitized by Google

Friedrich Mitterwurzer.

(Nachruf.)

14. Februar 1897.

Was nützt es, sich zu wundern und Worte der Ergriffenheit zu stammeln? Ganz Wien that es gestern, aber was übrig bleibt, ist der Tod ohne Phrase. Wer hätte es, kaum mehr als eine Woche vorher, geahnt, daß der Mann da auf der Bühne, der den Musikdirektor in Benedix' „Ein Lustspiel" so köstlich spielte, ein Sterbender war? Er spielte so zu seinem eigenen Spaß, er lachte innerlich so herzhaft über seine äußerliche Ungeschicklichkeit, mit der er die schauerlichen geselligen Verlegenheiten des dreifach verlobten Vierzigjährigen ausmalte. Das war ja das Ansteckende bei ihm, daß ihm die Freude am Spielen aus allen Poren sprühte. Und wiederum eine Art Schadenfreude an dieser Freude, denn der Schalk schlug ihn stets in den Nacken, selbst wenn er tief in die vielen Herzen da unten griff. Diese ironisch angesäuerte Tändelei, der leichte bitterliche Nachgeschmack seiner elegant adjustierten Süßigkeiten waren die Lieblingsformen seines Humors, der so groß sein konnte, obgleich er seine endgültige Größe nun

überhaupt nicht mehr erreichen wird. Mitterwurzer beſaß das Seltenſte, was ein Schaffender haben kann: tragiſchen Humor. Dieſer iſt die rätſelhafteſte Blüte des Menſchenweſens, ein wahres Überſichhinausblühen. Shakeſpeare hatte ihn; alle ſeine Kataſtrophen haben ihren eigenen Humor. Es ſcheint, daß nur ſolche Genies ihn haben, um deren junge Schläfen ſchon der ſchwarze Fittig rauſcht. Sie wiſſen es nicht; auch Shakeſpeare wäre erſtaunt geweſen, zu hören, daß er nicht älter werden würde wie Mitterwurzer. Genau zweiundfünfzig Jahre. Doch das iſt ein eigenes Kapitel. Was man nicht alles darüber gemutmaßt hat, daß Shakeſpeare ſich ſo plötzlich vom Gipfel ſeines Ruhmes in die Dunkelheit ſeines Geburtsortes zurückzog. Daß er ſich gleichſam in ſeine Wiege zurücklegte, um darin alsbald zu ſterben. Er war eben wieder Kind geworden. Jener ſchwarze Fittig hatte ihn ſo lange gefächelt, bis er ihn ſchließlich von ungefähr an die Schläfe traf. Ich bin völlig überzeugt, daß ihn nach den höchſten Gehirnleiſtungen ein Gehirnleiden zu Boden warf. Er wurde ein Nietzſche, aber kein ſo chroniſcher. Wer kann es heute nachweiſen, was alles Zeit ſeines Lebens in dem Organismus Mitterwurzers vor ſich gegangen war? In ſeinen Nerven zumal. In dieſen ewig zuckenden Strängen, an denen er ſo lange Jahre ſichtlich zappelte, wie das Opfer eines galvaniſchen Verſuchs. In dieſen ſeidenfeinen Fäden, auf denen fortwährend unberechenbare (man ſagte: undisziplinierbare) Stimmungen ihre ſeltſamen, diſſonanzreichen Symphonien ſpielten. Die Regieköpfe und

Mitterwurzer.

(Ein Wort über einen Toten.)

14. Februar 1897.

Friedrich Mitterwurzer iſt tot. Unvermutet, plötzlich, iſt er dahingenommen worden. Mitten aus ſeinem Ruhme heraus, der noch ſo jung war, denn wie lange iſt es her, daß man Mitterwurzer als den größten modernen Schauſpieler der deutſchen Bühne anerkennt? Er und ſeine Kunſt, ſie waren beide noch ſo neu; ſie hatten einander finden, in einander aufgehen müſſen, um etwas modern Großes, und dennoch Einleuchtendes an das Ende dieſes Jahrhunderts zu ſtellen. Wir haben ja den dreißigjährigen Krieg um dieſes Ergebnis von Anfang an verfolgt. Jede Rolle war eine Schlacht, aus der er mit blutigem Kopfe heimkam. Erſt bekämpfte er ſich ſelbſt, um ſich der Kunſt der Zeit einzuordnen, um ſich dem herkömmlichen Theaterpathos anzupaſſen; dann kämpfte er gegen die Zeitkunſt an, wie ſie Spielern und Hörern eingetrichtert wird, und trachtete ſie unterzukriegen, unter ſein ſelbſtherrliches Ich, unter den modernen Menſchen und Künſtler. Durch jene erſte Phaſe ſahen wir ihn in Dingelſtedts Burgtheater

gehen. Er ſtand dort in zweiter Reihe, wie Baumeiſter unter Laube, aber es waren ihm einige „Lewinskyrollen“ jährlich geſichert. Oft hatte er noch gegen den Sommer hin zu thun, um ihre Anzahl im Schweiße ſeines Angeſichtes abzuarbeiten. Aber nach jedem Richard oder Mephiſto hieß es: „Er bringt nichts Ganzes heraus, ſein Weſen iſt zu unſtät, zu ſprunghaft, alles zerbricht ihm in Stücke!“ Und man hatte recht. Er war eben nicht der Mann für den damaligen Stil mit ſeiner gereckten Großrednerei und Breitthuerei. Er kam vom niedrigen Theater her, gewohnt, Aug' in Auge mit dem Zuſchauer zu agieren. Er hatte ſich „herumgekugelt“, ſtatt von der Theaterakademie her zum ſogenannten „Darſtellungsbeamten“ ernannt zu werden. Dem langatmigen Pathos der Zeit gegenüber zog er den Kürzeren. Alles rhetoriſche Turnen war umſonſt, er hatte gar nicht die Nerven zum ruhigen Abwägen und Gliedern und Steigern der Leidenſchaft. Sein Temperament ſchlug über die Stränge, er ließ die ſchönſten Sachen fallen wie ein ungeduldiges Kind, oder ließ ſie in ihr Zerrbild umſchlagen. Er hielt es auch nicht aus im warmen Neſt des Burgtheaters und ging bis zur allerhöchſten Stelle, um nur hinausgeſtoßen zu werden ins herrenloſe Nichts. Austoben mußte er; auskühlen, ausrauchen, ſein Weſen verdünnen, ehe er zwiſchen vier Wände taugte. Er nahm den Globus zwiſchen die Beine, wie ein Roß, und ſpornte ihn durch den Weltraum. Er wechſelte Hemiſphären, wie ein anderer Kleider. Im wilden Weſten Amerikas tollte er ſich zu Schanden, ein Eiſenbahnkomödiant für Büffel-

jäger, Goldgräber und Mormonen. Als er ſeine Überkraft ſo weit heruntergebracht hatte, daß ein anderer hin geweſen wäre, erſchien der Heimgekehrte auf unſeren weichhölzernen Brettern noch immer als ein Urwüchſiger, mit einem angenehmen Beigeſchmack von Unband, von Unberechenbarkeit, von Überraſchungsluſt. Er übte den Reiz eines gezähmten Leoparden aus. Er war am liebſten ſenſationell, jedenfalls aber intereſſant.

Als er in Europa eintraf, hatte ſich hier gerade die große Schwenkung vollzogen; von der philoſophiſchen zur naturwiſſenſchaftlichen Äſthetik. Sie exiſtierte noch nicht, aber ſie wurde mit tauſend Laternen geſucht. Mitterwurzer beſann ſich nicht lange und ſtürzte ſich blindlings in den Kampf um die moderne Kunſt. Nun wußte er, was ihm früher keine Ruhe gelaſſen. Die Nerven ſeiner Zeit rumorten in ihm. Er war der geborene Nervenſpieler. An des Jahrhunderts Ende mußte in „Sodoms Ende“ Friedrich Mitterwurzer den Willy Janikow ſpielen. Das ſtand ja leſerlich genug in den Sternen geſchrieben. Der moderne Sinnenmenſch mit ſeinen Kreuzungen von guten und ſchlechten Anläufen, ſeinen Erbübeln und Unverantwortlichkeiten, überbildet und blaſiert, aufgeregt und abgeſpannt, der homo insipiens Sudermanni wurde ſein Typus. Gut genug, um ihn auf Gaſtſpieljagden totzuhetzen. Ein bengaliſcher Charakter, wenn man ſo ſagen darf. Der unſterbliche Komödiant aller Theaterepochen in der tragiſchen Narrenjacke von heute, mit bunten Flicken aus Zola, Ibſen, Lombroſo, Moſſo, Darwin benäht. Allein Mitterwurzer

war nur ein nervöſes, kein krankes Genie. Er erholte ſich auch von dieſem letzten Anfall, der ihm ein Übergangsſtadium zu voller künſtleriſcher Zurechnungsfähigkeit wurde. Es konnte nicht mehr lange dauern und er war wieder im Burgtheater, das ſeither auch ſeine heilſame Schwenkung zum Zeittheater bewerkſtelligt hatte.

Im verjüngten Burgtheater wurde Mitterwurzer bald, ganz von ſelbſt, König der Scene. Das Herz der Menge flog ihm zu, weil es ſich an gewiſſen anderen Punkten als bisher berührt fühlte; die Damen erklärten ihn für den Eroberer, wie er heute ſein ſoll. Die Genießer des alten Burgtheaters, die zuletzt aus der Trauer um hinweggeraffte Lieblinge gar nicht mehr herausgekommen waren, wurden es mit reiner oder gemiſchter Freude inne, daß auch hier aus dem Tod Leben erwuchs. Selbſt die Älteſten begannen ſich bereits auf die Kunſt mit dem neuen Geſicht einzurichten. So ganz neu iſt es ja auch eigentlich nicht. Beſtehen bleibt doch immerdar der gute alte Komödiant, der in den unverrückbaren Bedingungen des Theaterhandwerks wurzelt und aus dieſen mit Paſſion und naiver Durchtriebenheit ſämtliche Konſequenzen zieht. Auch Ludwig Gabillon war ein ſolcher. Er als Räuber Dismas und Mitterwurzer als Teufel in den Hans Sachsſchen Faſtnachtsſtücken boten das erfreuliche Schauſpiel, *wie* theaternaiv man bei aller Superklugheit noch immer geblieben war. Das Theaterſpiel an ſich wird ewig möglich und ein Genuß bleiben. Manche ſolche Rolle, die bloß aus Spielbarkeit beſteht, hat Mitterwurzer ſeither im Burg-

theater geſpielt. Alte Luſtſpiele wie „Doktor Weſpe“ und „Ein Luſtſpiel“ wurden dazu auferweckt, ſogar der Wertherſche „Kriegsplan“ wegen des gar zu dankbaren Oberſten Tſchernitſcheff. Der modernere „Miniſterialdirektor“ gehört auch in dieſe Region. Bei dem ausgegorenen Mitterwurzer blieben ſelbſt ſolche Leiſtungen künſtleriſch vornehm. Den geräuſchvollen Kuliſſenton hatte er aus ſeinem Repertoire nachgerade ganz ausgerottet. Selbſt die ſichtliche Luſt, es einmal recht komödienmäßig zu machen, war entweder gerechtfertigt, wie bei dem Sterben Tabarins, der ja ſelber ein Schaubudenmenſch war, oder ironiſch gewendet, wie bei dem großartigen Entführungskünſtler Straforel („Die Romantiſchen“). Mit den Mitteln dieſer elementaren Komödienluſt beſtritt er auch gewiſſe Charaktere Sudermanns: den Willy Janikow, Richard Keßler („Schmetterlingsſchlacht“), Baron Röcknitz („Glück im Winkel“). Insbeſondere den verfluchten Kerl in ihnen, das ſogenannte Diaboliſche, den Salonteufel, der nur ſo weit der wirklichen Hölle angehört, wie der Salontiroler den Ötzthaler Alpen. Was bei ihm dieſe Maulhelden der Frivolität — denn das ſind ſie ja mehr oder weniger — vor Widerwärtigkeit rettete, das war ſeine eigene allerperſönlichſte Liebenswürdigkeit, eine heimliche Herzensgüte, die für den Zuſchauer eine Art Hoffnung auf eine Art Verſöhnung offen ließ. Und dann freilich auch eine gewiſſe leichte Ironie, mit der der Künſtler ſich ſtets über ſolchen Rollen hielt und deren Ton er, ſobald der Effekt gepflückt war, gleich wieder leiſe anſchlug. Er ließ immer merken, daß er hier

eigentlich nur für die Senſation ſpiele und nicht ganz buchſtäblich genommen zu ſein wünſche. Den richtigen Teufel hob er ſich für den Mephiſto auf — und der iſt erſtrecht kein buchſtäblicher.

Mit ſeinem ſeltſam ſchillernden Naturell, deſſen große helle Harmonie aus lauter kleinen dunklen Widerſprüchen beſtand, mit allen ſeinen neckenden, prickelnden, intriguierenden Eigenſchaften war er geboren, um die mancherlei geiſtreichen oder närriſchen, angeſtochenen und angekränkelten Naturen rechts und links vom goldenen Mittelweg, kurz die eigentlich „Intereſſanten“, die launiſchen Kometencharaktere zu ſpielen. Dieſe ſind zu jeder Zeit das geweſen, was man heute „modern“ zu nennen pflegt, ein Gemiſch von Neuraſtheniker und Halluziniertem, mit drei Worten geſagt: fin de siècle. Hamlet, Richard, auch Lady Macbeth, giebt es etwas Moderneres? Der große Nervendichter Shakeſpeare könnte noch Ibſen ſo manches lehren. Begreiflich genug, daß die deutſche Bühne jetzt ſo große Anſtrengungen macht, ihre Klaſſiker mit der neueſten Äſthetik in Einklang zu bringen. Warum nicht? Jedes Jahrzehnt hat ſie nach ſeinem Geſchmacke geſpielt, d. h. wenn es einen Geſchmack hatte. Der jetzige hat allerdings etwas von der Nüchternheit der Krankenſtube. Statt Perſonenverzeichnis könnte auf den Theaterzetteln ſtehen: Patientenliſte. Das Intereſſe der Zuſchauer formuliert ſich unwillkürlich ſo: was fehlt dieſem? was fehlt jenem? Die Tugendhaften ſind Menſchen mit guten Nerven, die Laſterhaften ſolche mit ſchlechten. Es iſt ja etwas daran. Man

ſtelle ſich etwa Andreas Hofer als Neuraſtheniker vor; da wäre er kein Held und kein Märtyrer geworden. Sein geſundes Nervenſyſtem machte ihn dazu; das war die Wurzel ſeiner ſittlichen Stärke. Dieſe Anſchauungsweiſe wird heute bis zum Sport getrieben, aber ſie trifft oft das Richtige. Mitterwurzer hat dies wiederholt glänzend bewieſen, indem er Charaktere wie König Philipp und Franz Moor geradenwegs von ihren Nerven aus ſpielte. Unheimlich wahr treten ſie von der Bühne mitten unter uns, wie Zeitgenoſſen. Selbſt den alten Müller Reinhold (in Raupachs „Der Müller und ſein Kind") hat Mitterwurzer ſo ins Natürliche überſetzt. Sein Philipp und Franz haben die Grenzen der Darſtellungskunſt verrückt, aber auch unleugbar erweitert. Und zwar in der Richtung auf das Leben hin. Der geniale Künſtler hatte da begonnen, neues Blut in blutleer gewordene Adern zu gießen; Betagtes wurde unter unſeren Augen für das kommende Jahrhundert jung. Daß er von hinnen mußte, ehe dieſes Werk ausgiebig fortgeſetzt war, iſt ein harter Schlag für die moderne Schaubühne. Wir haben ja ſeinerzeit auch die Schattenſeite ſolcher Moderniſierung aufgezeigt, allein trotzdem erhielten wir tags darauf folgenden, nicht unterſchriebenen Brief, aus dem erſehen werden mag, gegen welchen Granitwall von Überlieferung Mitterwurzer anzukämpfen hatte:

„Geehrter Herr. (Folgen einige Komplimente.) . . . Aber ganz verfehlt iſt Ihre Kritik über Mitterwurzers Philipp. Da kann man ſehen, daß man jemandem die größten Fehler zu Gunſten auslegen kann, wenn man will.

Dieſe Rolle Mitterwurzers war einfach verfehlt von Anfang bis zu Ende. Zerſetzt. Ein geflickter Lumpenkönig. Und ich bewundere M. wie Sie im allgemeinen. Ich konnte mich kaum des Lachens erwehren, als er in einem Berliner Poſſentone ſagte: ‚aber hüten Sie ſich vor der Inquiſition, es ſollte mir leidthun‘ ꝛc. Und ſo war alles unmöglich, bis auf die Audienzſcene, in der die Armada behandelt wird. Das war herrlich. Da ich Künſtler bin, bleibe anonym.“

Wohin die Grenzen Mitterwurzers lagen, das zeigte ſich mittlerweile auch deutlich genug. Gegen den Schatten Gabillons unterlag er, als Don Lope. Auch der Übermenſch Holofernes paßte ihm erſt, wo er Menſch wird, nämlich in der Sinnlichkeit. Ibſen war ihm ein unendliches Gebiet, auf dem er gewiß noch große Entdeckungen gemacht hätte. Sein Hjalmar war unvergleichlich. Selbſt Alfred Allmers („Klein Eyolf“) litt mehr am Dichter, als am Darſteller. An Ibſen giebt es ſo viel zu erraten, zu begreifen und auch wieder den Leuten einzureden, daß einem Künſtler von dieſer Unwillkürlichkeit des Schaffens und dieſer Kraft der Suggeſtion hier noch manches in Ausſicht ſtand. Hat nicht Mitterwurzer immer wieder auch durch Meiſtergriffe verblüfft, die man ihm gar nicht zutraute? Man denke an den Vater Giboyer . . .

Das iſt nun alles vorbei. Man hat ſich zu beſcheiden und zu verzichten; man weiß nicht einmal, auf was alles. Er war erſt zweiundfünfzig Jahre alt. Er war eben erſt auf die Tagesordnung gelangt. Er hatte noch eine Welt vor ſich und war voll Kraft, ſie zu erſchaffen.

Digitized by Google

Friedrich Mitterwurzer.

(Nachruf.)

14. Februar 1897.

Was nützt es, sich zu wundern und Worte der Ergriffenheit zu stammeln? Ganz Wien that es gestern, aber was übrig bleibt, ist der Tod ohne Phrase. Wer hätte es, kaum mehr als eine Woche vorher, geahnt, daß der Mann da auf der Bühne, der den Musikdirektor in Benedix' „Ein Lustspiel" so köstlich spielte, ein Sterbender war? Er spielte so zu seinem eigenen Spaß, er lachte innerlich so herzhaft über seine äußerliche Ungeschicklichkeit, mit der er die schauerlichen geselligen Verlegenheiten des dreifach verlobten Vierzigjährigen ausmalte. Das war ja das Ansteckende bei ihm, daß ihm die Freude am Spielen aus allen Poren sprühte. Und wiederum eine Art Schadenfreude an dieser Freude, denn der Schalk schlug ihn stets in den Nacken, selbst wenn er tief in die vielen Herzen da unten griff. Diese ironisch angesäuerte Tändelei, der leichte bitterliche Nachgeschmack seiner elegant adjustierten Süßigkeiten waren die Lieblingsformen seines Humors, der so groß sein konnte, obgleich er seine endgültige Größe nun

überhaupt nicht mehr erreichen wird. Mitterwurzer beſaß das Seltenſte, was ein Schaffender haben kann: tragiſchen Humor. Dieſer iſt die rätſelhafteſte Blüte des Menſchenweſens, ein wahres Überſichhinausblühen. Shakeſpeare hatte ihn; alle ſeine Kataſtrophen haben ihren eigenen Humor. Es ſcheint, daß nur ſolche Genies ihn haben, um deren junge Schläfen ſchon der ſchwarze Fittig rauſcht. Sie wiſſen es nicht; auch Shakeſpeare wäre erſtaunt geweſen, zu hören, daß er nicht älter werden würde wie Mitterwurzer. Genau zweiundfünfzig Jahre. Doch das iſt ein eigenes Kapitel. Was man nicht alles darüber gemutmaßt hat, daß Shakeſpeare ſich ſo plötzlich vom Gipfel ſeines Ruhmes in die Dunkelheit ſeines Geburtsortes zurückzog. Daß er ſich gleichſam in ſeine Wiege zurücklegte, um darin alsbald zu ſterben. Er war eben wieder Kind geworden. Jener ſchwarze Fittig hatte ihn ſo lange gefächelt, bis er ihn ſchließlich von ungefähr an die Schläfe traf. Ich bin völlig überzeugt, daß ihn nach den höchſten Gehirnleiſtungen ein Gehirnleiden zu Boden warf. Er wurde ein Nietzſche, aber kein ſo chroniſcher. Wer kann es heute nachweiſen, was alles Zeit ſeines Lebens in dem Organismus Mitterwurzers vor ſich gegangen war? In ſeinen Nerven zumal. In dieſen ewig zuckenden Strängen, an denen er ſo lange Jahre ſichtlich zappelte, wie das Opfer eines galvaniſchen Verſuchs. In dieſen ſeidenfeinen Fäden, auf denen fortwährend unberechenbare (man ſagte: undisziplinierbare) Stimmungen ihre ſeltſamen, diſſonanzreichen Symphonien ſpielten. Die Regieköpfe und

Theaterpſychologen konnten ihn nie begreifen; er war bei ihnen als ſprunghaft, unverläßlich, unbehandelbar verrufen. Seine „Ungleichheit“ war ſprichwörtlich: ſeine Rollen waren heute rot, morgen tot, oder auch umgekehrt. Lange genug habe ich ihm zugeſehen in jenen Siebzigerjahren, als er das enfant terrible des Burgtheaters war. Er hatte es durchgeſetzt, den Richard, den Mephiſto und dergleichen ſpielen zu dürfen. Aber es blieb immer Stückwerk in ſeiner Hand. Brillante und farbloſe Brocken, mit denen er nach augenblicklichem Belieben zu jonglieren ſchien. Jedermann hielt ihn für genial und jedermann ſchalt ihn, wie einen Liebling, der tolle Streiche macht. Man ſagte: das iſt die Erbſchaft Ludwig Devrients, des genialen Verkömmlings, und Bogumil Dawiſons, des genialen Spekulanten auf den intereſſanten Nimbus eines ſolchen. Man verurteilte das als Virtuoſentum, Primadonnentum u. ſ. w. Aber man verſtand es nicht. Er ſelber verſtand ſich nicht. Er hatte eben die Nerven, die man jetzt fin de siècle nennt. Sie waren in jenen durchwühlten Vierzigerjahren erzeugt, als die Welt in Krämpfen lag und ſich zu jenem tollen Jahre anſchickte, nach dem ſie in die Zwangsjacke gethan wurde. Dieſer Globus war damals zum Platzen voll von Talent, das dann in mannigfachſter Weiſe durchbrach und wirkte oder verpuffte. Damals wurden die „Dekadenten“ von heute geboren, oder deren Eltern, was nach Ibſen und anderen ſo ziemlich auf eins hinausgeht.

Am Burgtheater, wo ſtets eine Art europäiſches Gleichgewicht gewahrt wurde, ſpielte Mitterwurzer die Rolle

jenes „Bißchens Herzegowina“. Manche hielten ihn nur für ein Zündhölzchen, andere für eine Sprengpatrone. Heute ſieht man, daß er nur ein Bündel Nerven war. Und eines Tages packte er dieſes Bündel und ging in die weite Welt. Es ging ihm zu gut in Wien und das vertrug er nicht. Dieſe geſicherten Verhältniſſe machten ihn nervös. Er mußte hinaus ins Schrankenloſe und herrenlos umherflackern. Auch Lenau ging nach Amerika, um ſein Gehirn zu lüften und die Harfe ſeiner Nerven neu zu ſpannen. Und wenn man von Mitterwurzers Nerven ſpricht, muß man eigentlich bei denen ſeines Vaters beginnen, der auch wie Lenau in Döbling * ſtarb. Er gehörte zu jener Raſſe von „fahrenden Leuten“, die das Kopfkiſſen nicht erfunden haben, wohl aber die vier Pfähle, aus denen dann Bürger mit dickeren Nerven vier Wände machten. Selbſt wenn er ſchon irgendwo ſtändig war, lebte er wie ein Reiſender; es war der reine Zufall, in welcher von ſeinen vier verſchiedenen Wohnungen, die er hier noch zuletzt gleichzeitig beſaß, er ſterben würde. Nun, Amerika war ihm gerade weit und breit genug. Er wurde Zigeuner unter den Rothäuten. Ohne Haus und Hof, ohne Kind und Kegel, von der Hand in den Mund, im ewigen Auf-und-Davon: das war ſein Fall. Was wollte er eigentlich? Müde werden. Nichts als müde. Die Ziviliſation iſt für abgeſpanntere Leute, als er damals war, in ſeinem Erregungsſtadium. Er gab ſich ja keine Rechenſchaft davon. Er hielt es für

* Irrenanſtalt.

den raſenden Puls ſeines ererbten Komödiantenblutes. Er glaubte zu ſpät gekommen zu ſein und eigentlich in eine Wandertruppe des vorigen Jahrhunderts zu gehören. Der ſouveräne Schmierengeiſt rumorte in ihm. Auf einer Bühne im Winde Herr über Leben und Tod ſein, unerhörte Einfälle in ein Kreuzerpublikum ſchleudern und ſchließlich den großartigen Purzelbaum ins Jenſeits hinüber machen. Aber das konnte ja nicht mehr ſtattfinden. Vor zwei Jahren, als Schaubudenſpieler Tabarin, vergönnte er ſich das einmal im leibhaftigen Burgtheater; insbeſondere jenen wonnevollen Purzelbaum aus dem Leben in den Tod hinein, von der Höhe ſeiner „tréteaux“ tot herabtaumelnd, als Leiche von den Armen der Untenſtehenden aufgefangen. Wenn ſie ihn nicht gut fingen, konnte er bei dem Spaß den Hals brechen. Ja, wenn er dieſen Komödiantengeiſt hätte nach Herzensluſt ausſtrömen dürfen, ſchon anfangs im Burgtheater! Er hätte auch den Hamlet und Richard ſo geſpielt, aus ſeinen tragiſchen Nerven heraus. Aber das ging ja nicht an auf der klaſſiſchen Hofburgbühne, wo ein Charakterdarſteller ein mit Dekret angeſtellter „k. k. Hof-Intriguenſpieler“ war und das äſthetiſche Herkommen einer wohlzenſurierten Bühne zu wahren hatte.

Als Mitterwurzer von Amerika zurückkam, glich er einem durchgegangenen Roß, das nicht mehr weiter kann. Ich ſaß damals manchen Abend mit ihm im Café Kaiſergarten und hörte ihn erzählen von der unbezahlbaren Hetzjagd, die er drüben durchgemacht. Der alte Strampfer war drüben ſein Kumpan geweſen, auch ſo ein Kilometer-

vertilger; er iſt nun längſt tot. Und Hans Pöhnl, der unſtäte Utopiſt einer Hans Sachſiſch eingerichteten Wiener Volksbühne, war in Wien ſein Prophet geworden; er ſiecht jetzt in Döbling dahin. In jenem Café erzählte uns Mitterwurzer alle ſeine Abenteuer jenſeits des „großen Teiches". Er ſchien bereit, ſofort wieder anzufangen, aber er hatte augenſcheinlich doch genug. Der dunkle Untergrund ſeines Weſens war merklich höher geſtiegen und man ſah ihn oft ſehr deutlich durch das helle Gekräuſel ſeines unverwüſtlichen Naturells. Er war reif, ein Neu-Berliner zu werden. An der Spree regte ſich bereits die„ Freie Bühne". Blutjunge Dichter, die heute berühmt ſind, ſchrieben unangenehme, ſchulwidrige Stücke. Sie ſchrieben mit einer höchſt unorthographiſchen Echtheit die Kehrſeite des Lebens ab. Hallohſtücke, in denen es gärte; die Dichter ſelbſt ahnten nicht, was. Nervenſchauſpiele, in denen die Erſchöpftheit und Zerfahrenheit der Seelen ſich ſpiegeln ſollte. Ein proletariſches Theater rang nach Stimmfähigkeit. Ein klügeres Talent, Hermann Sudermann, prägte den formloſen Stoff, den ſie bloß aufgerührt. Die materialiſierten Stimmungen Gerhart Hauptmanns faßte er theatergerecht an und das moderne Senſationsſtück, Typus „Sodoms Ende", war da. Als hätte er Mitterwurzer das Maß genommen für ſeinen Willy Janikow, ſo klappte die Sache. Allein Mitterwurzer als Sudermannſpieler zwiſchen Berlin und Wien, das war doch zu unergiebig für einen großen Künſtler. Ein Handwerker und Geldmacher hätte, Halbpart mit ſeinem Leibdichter, dieſes Geſchäft ruhig bis zur

Bewußtloſigkeit fortgetrieben. Aber — wo ſind doch die Hochnaſigen, die einſt über den Virtuoſen Mitterwurzer loszogen? — er erwies ſich als das Gegenteil eines Virtuoſen. Wie in jener Ballade („Knapp', ſattle mir mein Dänenroß, daß ich mir Ruh' erreite") hatte er ſich etwas wie Ruhe erreiſt. „Erfahren" könnte man ſagen, denn dieſes Wort bedeutet im Altdeutſchen nichts anderes als „erreiſt"; Erfahrung iſt das, was man ſich durch „Fahren" für Kopf und Herz erworben hat. Der Unbändige war nun ſoweit herabgekommen, daß er unter ziviliſierte Leute gehen konnte. Er war engagementsreif. Und ſeine Müdigkeit war noch immer etwas ſo Elektriſches, daß er mit ihr ganz Mitteleuropa gründlich aufmiſchen konnte. Man denkt an den Fang des Zitteraals in Humboldts Beſchreibung; erſt werden Pferde ins Waſſer getrieben, an denen der elektriſche Fiſch ſeine Kraft ausgiebt, dann erſt wagen ſich die Menſchen in ſeine Nähe. Und dennoch, als Mitterwurzer wieder im ſpiegelglatten Hafen des Burgtheaters ankam, machte er den Eindruck eines Hechtes im Karpfenteiche. (Ludwig Speidel drückte die Sachlage durch dieſes Bild aus.)

Was er ins Burgtheater mitbrachte, war der moderne Menſch, mit der heutigen Blutmiſchung und Nervenſtimmung. Unter den Senſationen Amerikas hatte er ſein Nervenſyſtem wie ein Inſtrument künſtleriſch verwerten gelernt. Alle Hilfsquellen ſeiner Perſönlichkeit waren drüben frei geworden, und zugleich ſein Verſtand ſoweit ernüchtert, daß er mit ihnen (ungefähr) zu rechnen wußte. Wiederum

hatte er das Glück, im rechten Augenblick zu kommen. Durch das Burgtheater wehte neue Luft, der moderne Geiſt durfte Thüren und Fenſter des ehrwürdigen Hauſes aufreißen. Man ſpielte bereits Ibſen, wenn auch vorläufig deſſen ältere Stücke, das „Feſt auf Solhaug“ und die „Kronprätendenten“, aber doch auch ſchon den „Volksfeind“, in dem der ausſichtsloſe Kampf gegen die Lüge tobt. Man ſtand auf der Schwelle der modernen Geiſteskämpfe. Und von verſchiedenen Seiten wurde mit rückſichtsloſer Zähigkeit Sturm gelaufen gegen die alte akademiſche Überlieferung, nach der in dieſem klaſſiſchen Hauſe all das Klaſſiſche ja doch geſpielt werden mußte. Eine blutjunge Äſthetik bewies verſchiedenen gefeierten alten Herren auf den Kopf zu, daß man 1895 nicht ſo ſpielen dürfe wie 1853. Ebenſowenig kann man heute ſo malen oder ſchreiben. Die „Sezeſſion“ war auf allen Kunſtgebieten eingetreten. Und als großer Sezeſſioniſt trat Mitterwurzer in dieſe feſtgefügte Mitte. Das Publikum hatte er ſchon durch einige Gaſtſpiele im Volkstheater gewonnen. Er hatte jenes bannende Weſen, das man jetzt ſuggeſtiv nennt, die gewinnende, ſiegreiche Perſönlichkeit. Er redete den Zuſchauern und beſonders den Zuſchauerinnen ein, was er nur wollte. Er ſtieß ſie auch nicht mehr mit unreifen Kapricen vor den Kopf, denn er war ein bis ins Feinſte ausgefeilter Techniker geworden, der ſeiner leiſeſten Wirkungen ſicher war. Erſtaunt, bezaubert ſagte man ſich: alſo ein „moderner“ Schauſpieler iſt etwas Mögliches. Woran er vor zwanzig Jahren in dieſem Hauſe geſcheitert,

das ſteinerne Pathos eines geheiligten Theatertons, das war ſeither in Breſche gelegt. Er durfte nun ſprechen und ſpielen, wie ein Menſch, der Leidenſchaften erlebt hat, nicht wie ein Schauſpieler, der ſie auf der Theaterſchule auswendig gelernt. Und nun wurden ſeine Nerven ſein Kapital. Was ſich in ihnen an Regungen aufgeſpeichert hatte, das geſtaltete er mit alten und neuen Mitteln künſtleriſch. Er führte das Drama auf ſeine körperliche Grundlage zurück. Schon Shakeſpeare hat die Verbrechen ſeiner Helden ſo aufgefaßt, wie Lombroſo; als pſychiſche Entwicklungen, die auf phyſiſchen Notwendigkeiten beruhen. Er führte die Theatercharaktere vom Papier auf das Fleiſch und den Nerv zurück. Er wurde natürlich auch bekämpft. Die Reaktion wollte es nicht zugeben, daß man Schillers König Philipp nicht als hiſtoriſches Präparat, ſondern als nervenkranken Menſchen, als eine vom Verfolgungswahn untergrabene Majeſtät darſtelle. Oder den Franz Moor nicht als theatraliſchen Böſewicht, ſondern als einen beſonders ſchön entwickelten Fall von moral insanity. Aber jeder ſolche Abend war für den Künſtler ein großer Sieg. Und ſein letzter war die Darſtellung des Hjalmar in Ibſens „Wildente“, dieſer ‚Scheingeſunde‘ mit ſeinen moraliſchen Lähmungszuſtänden, ſo liebenswürdig und abſcheulich zugleich, unſer unglücklicher Mitbürger, mit dem wir geſtern geſpeiſt haben, der uns vielleicht in manchen Augenblicken plötzlich aus unſerem Spiegel anſchaut, erſtaunt, daß wir über ihn erſtaunen.

Was hätte dieſer Mann noch geleiſtet! Welche Schu-

hätte er gemacht! Bereits Sieger auf der ganzen Linie, hätte er durch ſein bloßes Beiſpiel die alte Schauſpielerei verjüngt, dem Nachwuchs neue Ziele gewieſen, zu einer wahreren Wahrheit, einer lebendigeren Dichtung. Sein Tod iſt ein Unglück für das Theater, das nun in der alten Bequemlichkeit wieder entſchlummern wird.

Digitized by Google

Helene Hartmann.

(Nach fünfundzwanzig Jahren.)

16. Juni 1892.

Das fünfſprachige Getöſe dieſes Theaterſommers hat die geräuſchloſe Freude nicht zu übertönen vermocht, mit der die deutſche Muſe binnen kurzer Friſt Gedenktage zweier ihrer Lieblinge feierte. Bernhard Baumeiſter und Helene Hartmann, dieſe künſtleriſchen Zwillinge, ſind in aller Stille bei Jubelabſchnitten ihrer Laufbahnen angelangt. Man traut ſeinen Augen nicht: auch Helene Hartmann, die noch in ſo hohem Grade Helene Schneeberger iſt. Fünfundzwanzig Jahre! Nun, es ſind uns noch wenig Vierteljahrhunderte ſo raſch vergangen, wie dieſes Hartmannſche, das ſich ſo unterhaltend abrollte. Aber es iſt nun einmal nicht zu leugnen, die Wiener Wurzeln der Großmeiſterin naiver Darſtellungskunſt reichen in jene fruchtbaren Sechzigerjahre zurück, in denen Heinrich Laube den Perſonenſtand des Burgtheaters mit ſo viel Glück verjüngte. Sein damaliger Gewinn dauert noch heute fort in den Namen Wolter, Schöne, Hartmann, Kraſtel und Hartmann-Schneeberger. Ernſt und Scherz des

neuen Burgtheaters wurden zum großen Teile damals gepflanzt.

Ein Rückblick auf den sonnenhellen Weg Helene Hartmanns zeigt uns im Vordergrunde die merkwürdige Gruppe ihrer älteren Rollen. Ihr erster Schritt in dieser Richtung war eine Art Staatsstreich vom 2. Dezember; denn unter diesem Datum, 1886, bemächtigte sie sich im Handumdrehen der Haizingerschen Erbschaft. Das war im „Griechischen Feuer" von Justinus, und sie spielte zwar noch keine Mutter, aber schon eine reife Tante, allerdings sprudelndes Vollblut, und hinterpommerisches dazu, mit einem hochergötzlichen Provinzton. Es war schon älteres Charaktertum, mit vollem Humor ausgestaltet. Seitdem ist sie tief in den Humor des Alters eingedrungen, der eine Poesie der Abendsonne ist. In diesem warmen, versöhnenden Lichte lächeln die Runzeln der verschiedenen Mütterchen und sogar der alten Mädchen. Die Schönheit ist Güte geworden und dadurch in anderer Weise schön geblieben, und das Herz ist abgeblüht, aber es steht voll duftender Früchte. Ist nicht die alte Frau Vockerat („Einsame Menschen") die Heldin des Abends, deren wohlige Mütterlichkeit wie alter Wein erwärmt? Und die alte Frau Kolb („Die Sklavin"), in ihrer kleinlauten, altväterischen Zärtlichkeit, in der Echtheit ihres etwas verschüchterten Bürgerwesens, echt bis zu der ehrwürdigen Pomade der schwarzen Klebescheitel und der Längstvergangenheit ihres Kleiderschnittes. Und das haushaltende alte Fräulein in Wilbrandts „Unerreichbar", dieses bedenklich knarrende und

doch so grundbehagliche Hausmöbel, — beileibe nicht dieselbe wie die Jungfer Ludmilla („Bruder Hans“), deren biedere Thränen in einem jener antiken Thränenfläschchen gesammelt werden sollten, und vollends eine ganz andere, als jene dritte alte Haushälterin, die abergläubische Caton im „Fräulein von Scudery“, deren Teufelsfurcht so komisch ausgemalt ist. In der Darstellung des Alters ist Frau Hartmann erst die Genremalerin geworden, die wir heute bewundern, lachend oder bewegt, oder auch beides zugleich. Der Kreis ihrer Wirkungen hat sich auf diesem breiten Gebiete sogar erweitert, denn das Alter prägt alle Eigenart und Eigenunart eckiger, knorriger aus und bietet dem Darsteller Handhaben aller Art. Erinnern wir nur an die alte Fürstin Lykoff („Mohr des Zaren“), diese absonderliche Gestalt, deren Geist mit dem Brenneisen gekräuselt scheint, die schauspielerische Schöpfung eines ausgesprochenen Humoristen, von einer tabakschnupfenden Großartigkeit, wie sie nur das Dresdener Rokoko kannte, als der Kurfürst von Sachsen auch König von Polen war. Oder an die Frau v. Rochepont („Umkehr“), diese vieltugendsame Klatschbase, die der Künstlerin gestattet, die ganze prickelnde Frische ihrer schärferen Tonart hervorzukehren. Schärfere Tonart! Es wird erst die Frage sein, ob Frau Hartmann eine schärfere Tonart hat. Jedenfalls hat sie die vielseitige Launigkeit, selbst das leibhaftige Vitriol genießbar zu machen. So manchesmal spielt sie ja eine scharfe Rolle — wem fällt da nicht der „Störenfried“ ein? — aber sie spielt auf eine Art, daß man sich

in ein Rasiermesser verlieben könnte. Ihre Schärfe ist, ob sie will oder nicht, voll Süße. Ein im tiefsten Kern harmloses, wohlwollendes Gemüt macht aus der kratzbürstigen Herbheit nur ein bewußtes Spiel zu heiterem Zweck; Mühmchen hat sich als Wauwau verkleidet, um die Kleinen zu schrecken, von denen sie genau weiß, daß sie schon zu klug sind, um sich schrecken zu lassen, vielmehr den Popanz selber zausen werden. Darin ist Frau Hartmann genau die Gegenfüßlerin der unvergeßlichen Gabillon. Diese besaß, unter anderem, den satirischen Geist, der verneinend schafft und einen Charakter aus lauter negativen Zügen aufbauen kann; Frau Hartmann ist der weibliche Humorist des Burgtheaters und als solcher gänzlich positiv, denn der Humor läßt alles gelten, nimmt alles für bare Münze und glaubt an alles, ja er übertreibt es sogar und findet sich damit ab durch die Komik dieser Übertreibung.

Ein eigentlicher Komiker aber ist sie nicht; es wäre denn, daß man eine Gemütskomik gelten ließe, der ja die Charakterkomik nahe steht. Denn die beste Kraft der Künstlerin steigt doch immer aus dem Gemüte auf. Bezeichnend dafür ist, daß sie in Rollen von fremder Stammesart, so gewandt sie auch mit dem zierlichen Rüstzeug der Naiven, mit Anmut, Übermut, Schalkheit, Schelmerei, ja Geckerei hantieren mag, stets durch einen aufquellenden Gemütston siegt. Man denke an das rotköpfige Irrlicht „Dame Kobold", das erst dort wirklich lebendig wird, wo es plötzlich als heiße Liebesflamme auflodern kann. Oder an die tolle Ilka in „Krieg und Frieden", wo sie unter

anderem ſogar ein magyariſches Volkslied ſingt, aber doch ihre ſchönſte Wirkung macht, wenn das ſinnvolle, zarte Mädchengemüt plötzlich durch die exotiſche Schale bricht. Gewiß, ſie kann alles, was die Regiſter des Naiventums umfaſſen. Ihre Spielgeläufigkeit auf der heiteren Skala hatte keine Grenzen, ſelbſt im jüngeren Fach, wo die Naiven ſich noch mehr gleichen, weil ſie meiſt auf das Schön- und Liebſein hinauslaufen, als im ſpäteren Alter, wo ſie ſich ſchon ſcharf ſondern. Wer Bulwers „Haus Darnley“ geſehen, wird es niemals vergeſſen, was ſie dort alles für Spielkünſte aufwendete, um einen unbequemen Freier abzuſchrecken, wie ſie erſt die ſtrumpfſtrickende Dummheit, dann das geräuſchvolle Sportweib, dann das richtige Drachenweibchen ſpielte (einmal bellte ſie ſogar). Ihr Spiel iſt in der That von höchſt vielſeitiger Liebenswürdigkeit. Aber ihr eigenſtes Weſen iſt doch das Deutſche. Brauchen wir die Franziska in „Minna von Barnhelm“ zu nennen? Das „Frauenzimmerchen“ in ſeiner Herzhaftigkeit und ſchneidigen Schelmerei zugleich hat wohl noch niemand beſſer, leſſingiſcher geſpielt. Oder die Eva im „Zerbrochenen Krug“. Dann ſpäter die Frau Piepenbrink in den „Journaliſten“, deren Beſchränktheit bei ihr etwas beſonders Trauliches gewinnt. Auch die einfache, herzliche Gattin von Ibſens „Volksfeind“ gehört zu dieſen deutſch geſtimmten Charakteren. Und, mit köſtlichem Humor, die bereits angealterte Braut in den „Goldfiſchen“, die ſich ſozuſagen ein Feſt daraus macht, daß ſie ſchon ſo alt iſt. Was ſie ſchluchzte, war unbedingt das Beſte an Spielhagens „Luſtigem Rat“,

und wenn sie im „Haus Lonei“ mit Küchenschürze und Kochlöffel erschien und sich vor Freude mit allen zehn Fingern durch den Schopf fuhr, wurde die ganze Goßmann lebendig. Die dralle Anmut, mit der sie ihre deutschen Liebhaberinnen spielte, erinnerte oft geradezu an die pausbäckigen, rundäugigen Heldinnen von Wilhelm Buschs zwerchfellerschütternden Liebesgeschichten. Fast staunt man, daß alle Scherzanlage in ihr den zarten poetischen Feuerfunken nicht ertötet hat. Doch dieser war in ihr leicht zu wecken, ein Dichterhauch genügte dazu; dann sprach sie, mitten aus Ulk und Schabernack heraus, mit so poetischem Schmelz, wie etwa Marittas Definition des Kusses (bei Doczi).

Und so könnte man auf dieser farbenschimmernden Leiter hinansteigen, bis zu jenem berühmten Lorle, das ihren ersten Wiener Sieg bedeutete.

Frau Hartmann ist heute, mehr als man es in der Jugend sein kann, die Humoristin des Burgtheaters. Sie ist dies geworden auf Grund eines urwüchsigen, liebenswürdigen Wesens, das man als Naturburschentum ansprechen könnte, wenn es nicht durch einen zarten lyrischen Einschlag gemildert wäre. Dieses Grundwesen hat bei ihr nichts von seinem Schmelz und Reiz verloren, es ist nur reifer und stärker geworden. So oft sie es kredenzt, ist sie ihrer Wirkung sicher, wenn es auch jenem Tranke des orientalischen Märchens gleicht, der in schlichter Trinkschale nur wie klares Wasser, in goldenem Becher aber wie firner Wein schmeckte.

Fünfundzwanzig Jahre und noch ſo jung! So könnte man unſerer jüngſten Jubeldame zurufen, die in der That erſt vor ſo Kurzem über die Schwelle ihrer Zukunft getreten iſt. Dieſe Zukunft ſcheint noch reicher werden zu ſollen, als es die Jugend war, denn ſie bedeutet ein vielſeitiges Charakterfach, und man wird an Frau Hartmann augenſcheinlich erleben, was man an ihrem unmittelbaren Jubelvorgänger, Herrn Baumeiſter, erlebt hat: daß der ſpäte Lorbeer ihr weit über den frühen hinauswächſt. Hoffentlich wird ihr nächſter Jubeltag ein öffentlicher ſein.

Helene Hartmann.

(Nachruf.)

13. März 1898.

Eine Wolke von Wehmut hat sich um das Burgtheater gelegt; Helene Hartmann ist dahin. Die kleine Frau, welche die große Liebenswürdige des Hauses gewesen, ein volles Dritteil dieses Jahrhunderts hindurch. Wie sie es gewesen? So wie man es heute nicht ist und morgen gewiß nicht sein wird. Nach der Mitte des Jahrhunderts war man so, als es nicht mehr Befehl war harmlos zu sein, als man es aber noch immer blieb, aus lieber und ersprießlicher Gewohnheit. Das Leben in diesem Sinne zu genießen und genießbar zu machen, darauf richteten sich damals alle angenehmen Temperamente ein. Die Haizinger-Laufbahn war das Typische für eine deutsche Schauspielerin heiteren Schlages. Heute ist das Harmlose ein ausgestorbenes Fach, höchstens daß es noch in den alten Klassikern geduldet wird. Damals empfanden es Dichter und Darsteller als eine große Erleichterung für das Handwerk, in der ort- und zeitlosen, eigentlich auch unpersönlichen Theaterform des Lebens fortwirtschaften zu

können, die niemals wirklich wehthat und in der nichts lebendig war, als der Schauspieler und sein persönliches Etwas. Das war die Blütezeit der sogenannten Naturelle, deren einige sich zu Virtuosen, zu herumziehenden Bezauberern auswuchsen. Mehrere blieben im adelnden Banne des Burgtheaters hängen, unter ihnen Baumeister, die Hartmann. Für die nächste Generation ist das eingestellt. Diese bringt nicht die kleinen Freuden, sondern die großen Schmerzen des Zuschauers auf die Bühne und weint echt. Ach, Frau Helene war noch eine von jenen, welche lachen, wenn sie weinen. Stand und Gewerbe: Glückskind, Sonnentochter. Das Weib, das sie darstellte, war das der Jahre Benedix und Bauernfeld, die aber geradenwegs von Lessing und Iffland herkamen. Dieses Weib war vom lieben Gott eigens geschaffen, das Leben des Mannes zu verschönern. Es war der Singvogel im Käfig des Bürgers, die Blume in seinem Blumentopf am Fenster. Deutsch und bürgerlich, das waren in Helene Hartmanns Wesen die Grundelemente, aus denen ihre Persönlichkeit aufsproß, gutmütig und herzhaft, schalkhaft und zutraulich. Und treu und wahr, helläugig und resolut, wie eine Franziska sein muß, das Mädchen mit dem gediegenen deutschen Lustspielnaturell. Sie mochte auch Evchen oder Ännchen heißen, oder Bärble, aber nicht Hermance oder Adrienne, denn sie hatte nichts Welsches in sich. Sie war auch naiv, wenngleich keine Naive im Sinne des Faches. Die Grundlage dieser berufsmäßigen Naivetät ist das Kindliche, und nur Wenigen ist es beschieden, dabei so natürlich zu bleiben,

wie unſere Hohenfels. Frau Helene aber hatte in ihrem Weſen die längſte Zeit ſo etwas ewig Jungverheiratetes. Sie war das geborene Frauchen. Hausmütterlich und zärtlich durcheinander, mamahaft ſchon als Braut. Das war eine gar behagliche, wohlige Luft um ſie her; ſie hatte auch das zuthuliche Geſchau dazu, und den lieben, leicht etwas gekränkten Zug um den Mund, und eine helle, glitzernde Stimme, die klang wie Gepiſper und Gezwitſcher eines Vogels, wie Wachtelſchlag und förmliches Trillerſprechen. Man erinnere ſich an die Abgänge, die ſie ſich in ſpäterer Zeit gern machte — Laube geſtattete das noch nicht — mit ganzen Sprühfeuerwerken von kichernden, ſprudelnden Worten; „Singraketen", ſagt Lenau von der Lerche. Sie war auch durchaus für Konverſation geboren, Jamben waren nicht ihre Mutterſprache. Daß dieſe Meiſterin der Harmloſigkeit gerade Herrn Hartmann heiratete, war gewiß im Geſetz der Wahlverwandtſchaft begründet. Wie die beiden Gabillon als das ſcharfe Paar des Burgtheaters berühmt wurden, ſo die beiden Hartmann als das harmloſe Pärchen.

Man ſah ſie oft ſo an und fragte ſich: womit wirkt ſie? Da fand man nichts beſſeres als: mit ſich ſelbſt. Sie gab ſich, ſtatt eine andere zu ſpielen. Andere können gerade das nicht; ſie hatte das. Zuweilen ſtreifte ſie eine ihrer Kolleginnen, das war aber erſt im Alter, als ihr die Mühe erwuchs, ſich nach anderen Wirkungsmitteln durchforſchen zu müſſen. Da kehrt man ſeine Seele um und um, ob man nicht irgendwelche Eigenſchaften fände,

die man früher ſorglos überſehen und die nun zu verwerten wären. Roſa, Hellblau und Weiß ſind verblaßt, aber Violett, Braun und Schwarz werden noch ſtehen. Das iſt jener gewiſſe Augenblick, in dem man eine andere wird. Dieſelbe bleibt man nur, wenn man Humor hat. Und Helene Hartmann war ja die Humoriſtin des Burgtheaters. Wir haben das nachgewieſen, an jenem Jubeltage vor ſechs Jahren, als wir ſie Rolle für Rolle unter die Lupe ſtellten. Die humoriſtiſche Schauſpielerin edlen Schlages, die es vom Herzen aus iſt, die in ihren Geſtaltungen niemals grauſam werden kann, weil es ja ihr eigenes Weſen iſt, das ſie geſtaltet. Was die frühere Theaterſprache eine komiſche Alte nennt, iſt Frau Hartmann nie geworden. Als ſie in dieſem ſchnöden Fache die erſten Schritte that, griff ſie unwillkürlich nach Stützen. Sollte ſie verſuchen, ſatiriſch zu werden, wie Frau Gabillon, die Unvergeßliche? Das kann man nicht werden, das muß man ſein. Sie ſpielte die Geheimrätin Seefeld, den „Störenfried“, aber es gelang ihr nicht recht, den Frieden zu ſtören. Sie war dabei ſo grundſcharmant und ihre Biſſigkeit erregte bei denen, die ſie vergewaltigen ſollte, ein ſo angenehm kribbliges Gefühl, daß der Zuſchauer immer das Gefühl hatte, die jungen Leute würden dieſe liebe Perſon nie wieder von ſich laſſen. Nein, eine Satirikerin war ſie nicht. Aber auch keine Komikerin, wie die vortreffliche Frau Kratz, deren Leiſtung alle die Jahre her unter Gebühr gewürdigt worden. Es war intereſſant zu ſehen, wie Frau Hartmann, die doch weitaus bedeuten-

dere Künſtlerin und Perſönlichkeit, in manchen ihrer alten Rollen unvermerkt da hinüber geriet. Nehmen wir bloß Marthe Schwerdtlein. Das abſolut Knödelhafte, womit Frau Kratz ſo draſtiſch wirkt, beſonders wenn ſie es mehr als zuckerſüß, ſaccharinſüß übergießt, das anzuſtreben fiel ja Frau Hartmann nicht ein. Aber von dem eigentümlich patzigen Gehaben der kugelrunderen Kollegin, von ihrem ruckweiſen Rechts- und Linksgucken, ihren Anwandlungen von abgeriſſenem Hampelweibſtil, von dergleichen Komik war ſie zeitweilig ein klein wenig angeſteckt. Allein ſie beſann ſich bald. Sie kam dahinter, daß ſie auf dergleichen verzichten konnte, denn im Grunde ihres Humors lag etwas ewig Fruchtbares, nie Verſagendes. Gemüt. Es iſt die ultima ratio des ernſten wie des heiteren Liebhaberfaches; Herr Sonnenthal wird es beſtätigen. Frau Helene aber hatte für die alten Tage einen Schatz von Gemüt aufgehäuft, der noch lange vorhalten konnte. Sie war und blieb überaus gewinnend, ſie ſchmeichelte ſich ganz und gar in den Zuſchauer hinein. Man gab ihr immer Recht; zuletzt noch, als Mutter in der „Schmetterlingsſchlacht“, wie ſie dem geſtrengen Fabrikherrn die Entſchuldigungsgründe ſolcher armen Mütter vortrug, war dieſe Strafpredigt in ihrer Hilfloſigkeit unwiderſtehlich. Sie klang übrigens weit thränenfeuchter als früher, und man konnte nicht umhin zu bemerken, wie ſehr die Künſtlerin die Rolle „gemildert“ hatte. Vielleicht war damals die Kraft zur Herbheit ſchon von ihr genommen. Daß es ihr nicht vergönnt war, im Alter die Folgerungen aus ihrer

Jugend zu ziehen, ist ein schwerer Verlust für das Burgtheater. Mit ihrem Humor, der von den niedlichsten Hilfsmitteln übersprudelte, und mit der Herzensgüte ihrer Kunst hätte sie ohne Zweifel eine erquickliche Spätzeit verlebt. Das gute Herz des Burgtheaters ist mit ihr gestorben. Wo ist seine Frohnatur hin, seitdem auch Baumeister unter den ‚Unpäßlichen' des Theaterzettels steht? Die Naturen gehen und die Köpfe kommen. Es reißt eine vernünftige Kunst ein, die analytisch und synthetisch arbeiten wird. Der alte naive Komödiengeist, wie die Wolter, Ludwig Gabillon und, bei aller Modernheit, Mitterwurzer ihn besaßen, geht verloren. Das war die Freude am Schauspielen als solchem. Auch Helene Hartmann war voll von ihr. Die Wonne, die im bloßen Aussehen, Auftreten, Dastehen und Vormachen liegt, hat sie noch mit allen Zügen genossen. Das kommende Theater wird durchaus Charakterdarstellung und Tendenz sein. Einstweilen. Dann wird der Hunger nach einem scheinbareren Schein sich wieder einstellen und der Kreislauf von vorne beginnen, mit etwas wie der alten Sorte von Dichtern und Schauspielern.

Helene Hartmann aber wird in Wien unvergessen sein. Denn sie war ein Teil der Heiterkeit dieser Stadt, die Wiener sind ihr sehr verpflichtet.

Aus der Jugend einer alten Frau.

10. Mai 1878.

In einer der Schauspielerlogen des Burgtheaters sieht man während der Theatersaison fast allabendlich eine alte Dame, deren schneeweiße, am Rande zierlich gefältelte Haube freundlich ins volle Haus herniederschimmert. Diese Haube umrahmt ein greises Frauenantlitz, dem man noch immer viel einstige Jugend ansieht und dessen Falten nur von vielem Lächeln gekommen zu sein scheinen. Ja, das war auch ein berühmtes Lächeln . . . vor einem halben Jahrhundert, und ganz Deutschland war entzückt davon. Heinrich Laube in seinem Buche über das Burgtheater gedenkt seiner ausdrücklich, und andere Tausende werden es stillschweigend im Gedächtnis behalten, das Lächeln der Haizinger. Wir haben es zuletzt diesen Winter einmal gesehen, aber wie Sonnenschein unter Regen, denn es glitzerte von Thränen. Das war in einer Darstellung von Schillers „Glocke" mit Tableaux; in dem Bilde des Familienglücks stellte Frau Haizinger die Großmutter dar und Herr La Roche den Großvater. Die beiden Veteranen des Burgtheaters! Man wurde nicht müde, zu klatschen und

den Vorhang immer wieder aufziehen zu laſſen. Denn das war eine Überraſchung für das Publikum geweſen, das die geliebte alte Dame ſchon ſeit Jahren nicht auf den Brettern geſehen hatte und — wer weiß? — vielleicht nie wieder ſehen wird. Gott ſchenke ihr einen recht langen und ſonnigen Abend — ſie ſcheint geſchaffen, einen ſolchen zu erdauern — aber Amalie Haizinger iſt am 6. Mai achtundſiebzig Jahre alt geworden. Sie iſt eine Art Zwillingsſchweſter dieſes neunzehnten Jahrhunderts.

Iſt es nicht ſchier ſeltſam zu denken, daß dieſer ehrwürdigen, ſozuſagen mythiſchen Kunſtgröße, der die Welt erſt kürzlich zu ihrer Geneſung von ſchwerer Krankheit Glück wünſchte, vor zwei Menſchenaltern ſchon Deutſchland und Öſterreich im vollſten Sinne des Wortes zu Füßen lagen? Die zwanziger Jahre waren die Zeit ihrer größten Triumphe; ſie wurde damals ſo gefeiert, wie niemals eine deutſche Schauſpielerin vor ihr. Können wir Jungen uns davon eine Vorſtellung machen? Sie hat uns als Amme der Julie entzückt, was würden wir zu Julien ſelbſt geſagt haben! Es iſt ſchwer, aus der noch immer Funken bergenden Aſche des Alters das hell lodernde, prächtige Feuer der Jugend im Geiſte ſich wieder hervorzuzaubern. Seltſam, daß das Burgtheater, das damalige große, die berühmte Künſtlerin erſt volle fünfundzwanzig Jahre lang auf den verſchiedenſten Wiener Bühnen, an der Wien, im Carl-Theater, in der Joſephſtadt, in der Burg ſelbſt ſogar unter dem größten Beifall gaſtſpielen ließ, ja ihre Tochter, die nicht minder köſtliche Louiſe Neumann, noch um ſieben

Jahre früher engagierte, als es daran dachte, die Haizinger selbst dauernd zu gewinnen. Darum konnte die Künstlerin, als sie endlich am 7. Januar 1846 in dem Stücke „Die Frau im Hause“ zum erstenmal als Mitglied des Hofburgtheaters auftrat und das Publikum sie mit Auszeichnungen überschüttete, am Schlusse der Vorstellung eine Bemerkung darüber nicht unterdrücken. In ihrer Dankrede ans Publikum sagte sie, sie empfinde lebhaft das Glück, dieser Bühne anzugehören, aber sie bedauere zugleich, „nur noch die Winterblüten ihres Strebens hier entfalten zu können“. Winterblüten ... schon vor zweiunddreißig Jahren! Nun, es ist glücklicherweise ein langer und fröhlicher Winter daraus geworden. Damals schrieb Saphir in seinem „Humoristen“, mit Anspielung auf jene Worte der Künstlerin: „Will Madame Haizinger es nicht wissen, daß die Poesie und die geistige Schönheit keinen Winter haben? Und wenn sie ihre Darstellungen selbst als Eisblumen betrachtet, — man weiß es ja, daß selbst die Eisblumen nur durch Wärme von innen am Fenster aufblühen.“ Jenes erste Auftreten gestaltete sich übrigens zu einer Art Galavorstellung; der Kaiser und der ganze Hof waren anwesend, das Publikum das eleganteste der Residenz. Die Haizinger hat seitdem nicht aufgehört, das Schoskind der Wiener zu sein.

Wollen wir uns aber ein Bild dessen entwerfen, was die Künstlerin in ihrer Jugend gewesen sein mag, so dürfen wir Zeit und Mühe nicht scheuen, die Tagesblätter der zwanziger Jahre zu durchstöbern und in deren Wust ihre lichten Spuren aufzusuchen. Die Feuilletonisten,

Kritiker und Korreſpondenten der damaligen Zeit erſchöpften ſich in jeder Form des Lobes, um die Gefeierte zu feiern. Wir wollen keine Blumenleſe aus dieſen Dithyramben in Proſa geben, als charakteriſtiſch wollen wir aber doch eine Stelle in der „Wiener Zeitſchrift für Kunſt, Theater, Litteratur und Muſik“, vom 4. Juli 1822, erwähnen. Der Berliner Feuilletoniſt ſchreibt dort über die damalige „Madame Neumann“ als Suschen in Claurens „Bräutigam von Mexiko“, welches Stück eigens für ſie geſchrieben wurde, aber die Redaktion iſt genötigt, ſeinen Text plötzlich mit der eingeſchalteten Bemerkung zu unterbrechen: „Hier iſt eine Stelle im Briefe unſeres Korreſpondenten in ſeiner kritiſchen Ekſtaſe ganz unleſerlich geweſen“, und die Lücke durch etliche Gedankenſtriche zu bezeichnen. Von einem trockenen Berliner Rezenſenten kann man wohl nicht mehr verlangen.

Es iſt überaus ergötzlich, den Gedichten zu begegnen, mit denen die Künſtlerin damals allerorten überhäuft wurde. Die etwas zutäppiſche Harmloſigkeit jener Zeit und die begeiſterte Banalität dieſer Gelegenheitsgedichte wirken heute wie die Stammbücher, Silhouetten und geſtickten Quodlibets unſerer Großmütter; ebenſo altväteriſch und doch wieder gemütlich anheimelnd. Wieviel Freude mögen ſie ſeinerzeit bereitet haben! Vieles davon war immerhin das Beſte, was die Zeit in dieſer Art zu bieten hatte; es finden ſich darunter welche von Auffenberg, Clauren, Haug (dem Epigrammendichter), Helmine v. Chezy, Klingemann, Schlotterbeck, Sydow, Zedlitz. Die Epigramme

zumal gingen ihr ſchockweiſe zu. Eines, über ihre Maria Stuart, ſchließt mit der Pointe: „Es iſt ſchon recht, daß ſie den Kopf verliert, Da viele ihn durch ſie verloren“. Ein anderes, über ihre Thekla, ſchlägt folgenden ergötzlichen Purzelbaum: „Dein Liebſtes fiel, du folgſt ihm zu Gefallen; Tritt ſolche Folg' in jedem Falle ein, So wünſchte ich ein Handlungshaus zu ſein, Um täglich einmal wenigſtens zu fallen“. Eines bemerkt über ihre Leiſtung in den „Wienern in Berlin“ nicht übel: „Seht, über dem Spiele vergißt man das Singen, Und über dem Singen vergißt man das Spiel“. In Akroſtichen wurde gleichfalls Großartiges geleiſtet und der Charaden über den Namen „Neumann“ gab es unzählige, in der Art etwa: „Das Erſte biſt du immer, Das Zweite biſt du nimmer, Und wär' die Gunſt des Ganzen mein, So möcht' ich wohl ſein Zweites ſein“.

Wenn ſie in den verſchiedenen Städten eintraf, ſpielte und dann wieder Abſchied nahm, da klang an allen Enden die Leier zu Freud' und Leid. Da klagte es elegiſch: „Ach viel zu ſchnell ſind ſie geſchwunden, Die unvergeßlich ſchönen Stunden“ u. ſ. f., oder pathetiſcher: „Der Vorhang fällt und leer iſt nun die Stelle“ u. ſ. w., oder mit lokalerer Färbung (Berlin): „Sie, die noch jüngſt die ganze Königſtadt Durch Grazie und Spiel bezaubert hat“ ꝛc., oder mit ungeſtümer, faſt drohender Anhänglichkeit: „Nichts, nichts von Abſchied, nichts von Reiſen, Hierbleiben! ſtürmt das ganze Haus“ ꝛc., oder gar mit unheilfinſterem Augenrollen: „Und immer näher ſie, die finſt're Stunde, Die,

Charis, dich aus unſerm Kreiſe führt“ . . . Und wenn ſie noch nicht ging, wenn ſie noch weilen mochte, hieß es hymnenhaft freudig: „Es ſchmückt als Königin auf Junos Throne Dich Aphrodite mit der Schönheit Krone“ . . . oder: „Wer je aus deinen ſeelenvollen Blicken Den Zaubergruß „Vergißmeinnicht“ empfangen“ . . . oder gar in tönenden Hexametern: „Holde mit Reizen begabt und mit Anmut, ſchöner als Schönheit Und nicht vergänglich“ ꝛc. ꝛc. ꝛc. Das ſind nur lauter Anfänge, zu denen der Leſer ſich die Fortſetzungen denken möge. In Wien war man weniger ſentimental, dafür aber etwas luſtiger, zu deſſen Beiſpiel hier eine Strophe im damaligen Geſchmack aus einem längeren Gedicht ſtehen mag: „Haſt ja du, ſagt er, Schon Karls Ruh', ſagt er, Nimmſt unſ're Ruh', ſagt er, No a dazu“. (Die Künſtlerin war nämlich damals Mitglied des Hoftheaters in Karlsruhe.) Auch Leipzig wurde bisweilen ihr zu Ehren kreuzfidel und jodelte dann: „Donnerwetter Paraplü! Wird mir doch, ich weiß nicht wie. Bin verloren ohne Gnade, Schau' ich ihr ins Angeſicht, Seit der großen Retirade Fand ich ſolche Reize nicht“. Aber dann wieder wird es manierlicher und in einem Leipziger Feſtſpiel, das ihr zu Ehren gedichtet ward, beginnt der Chor mit den Worten: „Laſſet die Blumen des Feſtes uns ſtreuen! Die Liebliche naht, die Reizende, Holde“. Der Stuttgarter Haug hat jedenfalls „auf Herrn Wahls Naſe“ beſſere Epigramme gemacht, als auf Madame Neumann, die er einmal folgendermaßen anfang: „Heil dir, Amalie, der Triumphierenden Im ernſten Fach, im konverſierenden,

Im zart-naiven, wie im tragiſch-rührenden, Dein Spiel bezaubert ſelbſt die Kabalierenden"! Beſſer gelang ihm die Pointe eines andern Gedichtes, das man noch heute unterſchreiben möchte: „Denn ob ſie hundert Jährchen zählte, Nie wird die Anmut alt!" Hannover ſang: „O Licht, dem alle Schatten weichen!" Halle dagegen deklamierte: „Erhab'ne Rednerin voll Geiſt und Kraft!" Königsberg phantaſierte: „Wir ſeh'n in dir Natur und Kunſt ſich einen," und Riga titulierte ſie nebſt ihrem Gatten, dem Sänger Haizinger: „Du Lieblingspaar der freundlichen Kamönen".

Die kleinen deutſchen Univerſitätsſtädte verſäumten natürlich auch nicht, ihren Senf beizutragen. Theater-Enthuſiasmus lag ja, ſeitdem die Jenaer Studenten im Weimarer Theater Goethes tonangebend geworden, im Blute der deutſchen Studioſi. In Halle z. B. brachte ihr die akademiſche Studentenſchaft Fackelzug und Serenade, und bei ihrer Abreiſe wurde ſie von derſelben in corpore und in vollem Wichs bis zur nächſten Station begleitet. Damals in Halle lernte ſie auch Laube kennen; er war dort Student. Er ahnte damals nicht, daß er einſt ihr Direktor am Burgtheater werden würde. In ſeinem Buche über dieſes Inſtitut erzählt er die Epiſode folgendermaßen: „Damals war ſie ſechsundzwanzig Jahre alt und war eine blendende Schönheit. Sie ſang in der Oper, ſie ſpielte im Trauer-, Schau- und Luſtſpiele, wie dies in ökonomiſcher Zeit und bei reich ausgeſtatteter Begabung Sitte war. Man wird jetzt lächeln, wenn ich ſage: Maria Stuart war die erſte Rolle, welche ich die gefeierte Frau

Amalie Neumann-Haizinger ſpielen ſah. In einer verlaſſenen Kirche — ich kann nicht dafür, das rationaliſtiſche Halle mag es verantworten — war das Theater aufgeſchlagen und Bruder Studio ſtrömte in hellen Haufen auch zur Probe hinein und machte der ſchönen ſüddeutſchen Blondine die Kour. Es war mitten im Sommer und es herrſchte große Hitze. Geiſtreich beklagten wir darüber die junoniſche Königin von Schottland und ſie liſpelte erwidernd: „Auch dieſer Kelch wird vorübergehen!“ und blickte dabei mit jenem Lächeln, das ihr bis jetzt treu geblieben iſt, auf die bärtigen Jünglinge, unter denen nicht ein Frack zu finden war. „Gebt Acht!“ hieß es, „die iſt morgen im „Sprudelköpfchen“ noch patenter — dies war der damalige offizielle Ausdruck — als heute in der Schillerſchen Tragödie.“

Solche Triumphzüge hielten ſie natürlich oft lange Zeit von Karlsruhe fern und ſo kam es, daß Saphir einmal in ſeinem Blatte eine längere Jeremiade ſchrieb, gleichſam im Namen der verwaiſten Karlsruher, wobei er die Titel aller Stücke, in denen ſie ſpielte, anzubringen ſuchte. Folgendes Muſter mag für das Ganze ſprechen: „Seitdem aber unſere Neumann fehlt, wird auf unſerer Bühne nur „Der Wirrwarr“ und „Das Leben ein Traum“ aufgeführt. Wir erwarten mit Ungeduld das erſehnte Stück: „Die Rückkehr“ und hoffen, daß „Des Herzogs Befehl“ uns auch die vielgeliebte „Unvermählte“ wiederbringen wird. Seit dieſe Schauſpielerin „Die Reiſe nach der Stadt“ ſpielt, ſpielt unſer Repertoire den „Totenanſager“ und „Der Schutz-

geiſt“ unſerer Bühne iſt entſchwunden. Selbſt „Die Überbildeten“ legen „Die Beichte“ ab, daß ſeit ihrer „Entführung“ nur ein „Herbſttag“ in unſerer „Theaterſucht“ iſt. Nur ihre „Heimkehr“ iſt „Das letzte Mittel“, einen „Frühlingsmorgen“ auf unſere Bühne zu bringen. Nur ihr „Bild“ giebt uns einigen „Erſatz“ und ihre Kinder, die „Das Porträt der Mutter“ zum Entzücken darſtellen“ ꝛc. ꝛc.

Sehr geſchmackvoll und witzig kann man dieſe Leiſtung des berühmten Witzemachers gerade nicht nennen, aber dazumal wurden ja ſolche Spielereien von der Leſewelt verſchlungen und für die Beliebtheit unſerer Künſtlerin iſt auch ſolches Zeug charakteriſtiſch. Mehr Witz läßt ſich einigen außeröſterreichiſchen Leiſtungen dieſer Art nachſagen. In Berlin wurde einmal ein „Amalienfeſt“ gefeiert, bei dem die Heldin als zehnte Muſe promoviert wurde; das betreffende Patent erhielt ſie, in Verſen abgefaßt: „Wir Apoll von Jupiters Gnaden“ hebt es an. Von Berlin rührt auch ein „Himmliſcher Reiſepaß zu Madame Neumanns Erdenwallen“ her, in dem es unter anderem hieß: „Von Seite der Vereinigten Himmelsſtaaten wird dem erſten Engel unſeres Reiches hiemit die Bewilligung erteilt, inkognito unter dem Namen Amalie Neumann eine Reiſe auf Erden zu machen“. Hierauf folgte eine Perſonenbeſchreibung der ſchmeichelhafteſten Art, dann noch die bekannten Rubriken, z. B.: „Mit ihr reiſen: Die Kunſt, ihre ſtete Geſellſchafterin; Thalia, Euphroſyne und Aglaja, ihre Kammermädchen; die Anmut, ihre Erzieherin; der Geſchmack, ihr Garderobier; der Frohſinn, ihr Leibarzt. Beſondere

Kennzeichen: hat auf der linken Seite ein rechtes Herz ꝛc. Dieſer Paß iſt gültig auf hundert Erdenjahre, nach deren Verlauf Amalie Neumann, eigentlich Engel, angehalten iſt, in die heimatliche Himmelshalle zurückzukehren. Gegeben im Himmel, Bureau der niedererdigen Angelegenheiten, Gabriel". In Leipzig wurde ihr zu Ehren ein Roſenorden geſtiftet, zu deſſen Großmeiſter ſie ausgerufen ward. Man überreichte ihr bei dieſer Gelegenheit eine aus Roſen zuſammengefügte Leier mit einem Sonett, welches begann: „Wo weilt ſie nur, die lieblichſte der Frauen?" dann fortfuhr: „Sie kommt, ſie naht, der eure Seufzer galten," und endlich ſchließt: „Die Roſen aber riefen mit Entzücken: Nur für die Holde laſſen wir uns pflücken, Und fügten ſich zu voll umblühter Leier". Auch als „Rosa badensis" wurde ſie bei dieſem Anlaſſe beſungen; das betreffende Gedicht ſchließt mit den Verſen: „Nun in Proſa, Doch sub rosa, Wißt ihr ſchon die Neuigkeit? Oſt und Weſt und Süd und Norden Tritt in Malchens Roſenorden, Hat ſich ihrem Dienſt geweiht." — — —

Malchen! . . . Roſenorden! . . . Schöne ſüddeutſche Blondine! . . . Junoniſche Königin von Schottland! . . .

Traum und Schaum der Vergangenheit! Welche Empfindungen mögen der ehrwürdigen Dame durch die Seele ziehen, wenn ſolches Gedenken längſt verſunkener Blütenpracht vor ihren müden Augen auftaucht. Das iſt, als ob Großmütterchen im Silberhaar den blühenden Enkelkindern das ovale Miniatur-Bildnis zeigte, das ſie auf dem tiefſten Grunde einer alten Kaſſette verwahrt, und ihnen

ſagte: „Wer iſt denn das? Seht ihr wohl, ſo hat Großmama ausgeſehen, als ſie vier Jahre alt war.“ Und die Kinder lachen und wollen es nicht recht glauben, denn Großmama in kurzem Kleidchen und weißen Höschen, mit einem Vorhemdchen und mit lichtgelben Ringeln rund um den pausbäckigen Kopf herum, das ſcheint ihnen gar zu unwahrſcheinlich, zu unverbürgt, und ſie laſſen ſich kein X für ein U mehr vormachen, ſeitdem ſie ſelber einigen Einblick in die Geheimniſſe des Alphabets gewonnen haben.

Aber ſie haben unrecht, denn Großmama hat wirklich ſo ausgeſehen, ja ſie iſt früher noch viel kleiner geweſen; ſpäter aber iſt ſie immer größer und ſchöner geworden, ſo ſchön, wie ihr, Enkelchen, gar nie werden könnt, und würdet ihr gleich noch viel älter, als ſie.

Da werden die Kinder ernſt und denken ſich: es muß doch etwas Wahres daran ſein; ſie werden übrigens Mama fragen.

Amalie Haizinger.

12. Auguſt 1884.

Das Jahr 1884 hat mit dem alten Burgtheater gründlich aufgeräumt. La Roche, Laube und die Haizinger, als Beute einer einzigen Saiſon; jetzt iſt jeder alte Quaderſtein herausgebrochen aus dem ehrwürdigen Bau und nur die neuen Ziegelſteine halten ihn noch aufrecht in ſeinen großen Linien von ehemals, an eigener Struktur wohl nicht ſo feſt und felſenhaft, aber dennoch unerſchütterlich durch den klaſſiſchen Mörtel, der ſie zuſammenhält: die berühmte „Tradition des Burgtheaters“. Die Haizinger war die letzte, ſie hat alle ihre großen Kollegen und Kolleginnen überlebt, denn ſie war das Urbild der Unverwüſtlichkeit ſchier ſiebzig Jahre lang. Sie war Anno 1800 geboren, alſo gewiſſermaßen die Zwillingsſchweſter des Jahrhunderts; dasſelbe Jahr hat (wenigſtens glaubte man es lange) die deutſche Kunſt mit noch einem ſolchen Dämon der Heiterkeit beſchenkt: mit Heinrich Heine. Es war ein merkwürdiges Blut, das in den Adern dieſer Frau rollte und ihr Herz in einer Art von Tanzrhythmus ſchlagen ließ; ſelbſt in der Verdünnung noch, in ihren Kindern, prickelte

es mit berauſchender Verve und ihre Töchter Louiſe und Adolfine entzückten das verfloſſene Wien, beſonders Louiſe Neumann, das berühmteſte „Lorle“, von der die alten Habitués noch jetzt als vom Ideal einer heiteren Schauſpielerin phantaſieren. Eugen Scribe war einmal im Burgtheater; er verſtand kein Wort deutſch und ließ ein deutſches Luſtſpiel über ſich ergehen, unbewegt bis zum zweiten Akte, wo er plötzlich ausrief: „Voilà une actrice!“ Es war Louiſe Neumann aufgetreten. Die Burgtheaterwelt hat ihr ihre Grafenkrone nie verziehen, wie der Goßmann ihre Freiherrnkrone nicht; „die verzweifelte Heirat,“ „die heilloſe Liebe“, anders ſpricht Laube gar nicht über ſolche Standeserhöhungen. Und nicht nur in den Töchtern blühte das Haizingerſche Blut ſo prächtig weiter, man muß etwas von ſeinem Sprudeln ſogar in dem hohen Militär, ihrem Sohne wiedererkennen, deſſen ſeltene geſellſchaftliche Talente und namentlich alle erdenklichen Arten von Muſik beherrſchender Tonſinn (Baß- und Tenorgeſang, Harfe, Flöte, Klavier, Zither u. ſ. w.) ihn zu einem Liebling der beſten Kreiſe machen.

Auf Amalie Haizinger geht all dieſes ſprühende, lebenskräftige Element zurück. Wie der Urquell davon erſcheint ſie im Rückblick durch die Perſpektive der Jahrzehnte. Ich habe einmal, vor Jahren, an dieſer Stelle die Jugend der Haizinger geſchildert, wie ſie ſich darſtellt im Spiegel der damaligen Zeitungsberichte. Die Rezenſenten waren ganz trunken von ihrer eigenen Tinte und der biſſige Saphir war einer der trunkenſten. In den

dreißiger oder vierziger Jahren (ich könnte es im Augenblick nicht genau ſagen) erſchien ein ganzes Buch, von einem ihrer Verehrer zuſammengeſtellt aus nichts als Huldigungen, deren Gegenſtand ſie in den verſchiedenſten Städten Deutſchlands und Öſterreichs geweſen war. Gelegenheitsgedichte jeder Art, Epigramme, Sonette, Charaden auf ihren Namen und weiß Gott, was noch alles.

Die heutige Generation kennt nur noch „Mama" Haizinger — das war ja ihr gleichſam offizieller Titel bei Kollegen und Nichtkollegen. Ich ſelbſt habe ſie vor dreiundzwanzig Jahren zum erſtenmal geſehen, in der Rolle irgend einer bejahrten Kommiſſionsrätin, in keiner Mutter-, ſondern einer wahren Großmutterrolle. Trotzdem heißt in meinen Burgtheater-Erinnerungen alles, was Friſche, Lebendigkeit, Anmut und liebenswürdigen Humor bedeutet, ſoweit es weiblich iſt, in erſter Reihe Amalie Haizinger. Auch wir waren damals Studenten, wie Heinrich Laube ein Menſchenalter früher (in dieſem methuſalemiſchen Leben rechnet man nicht nach Jahrzehnten, ſondern nach Menſchenaltern, Vierteljahrhunderten und Jubiläen) und erinnere mich noch deutlich an den Haizinger-Kultus auf der vierten Galerie und im Stehparterre, — andere „Ränge" waren mir damals leider nicht zugänglich. Die Wolter und Baudius, die Jungen jener Epoche, waren lange nicht ſo gefeiert, wie dieſe Ältermutter des Inſtituts. Es iſt ein ſchreiendes Unrecht, daß das Fach, welches ſie am Burgtheater ſeit ihrem Engagement ausſchließlich zu ſpielen gehabt, den aus der Schmiere bis ins Hoftheater herüber-

geſickerten, höchſt deſpektierlichen Namen „komiſche Alte“ führt. Alle Grazien waren in ihr vereinigt, ihr Alter war eine zweite, nur reifere, geiſtigere Jugend, eine natürliche Vornehmheit prägte den Stempel auf jedes ihrer Gebilde und hob es aus der Sphäre des Gemein-Zufälligen in eine reinere Luft mit reinerem Lichte, gleichſam in eine ewig heitere Atmoſphäre. Und das hieß komiſche Alte, wie die erſte beſte Strümpfeſtrickerin der dritten Kuliſſe oder ſchwerhörige Rapéſchnupferin des engſten Souffleurkaſtenkreiſes. Wir haben ſie nur noch als komiſche Alte gekannt, in jenem endloſen, graugetonten Rollengewimmel, welches von der Amme Juliens bis zur Frau Schwalbe in Mautners „Eglantine“ reicht. Aber dieſes Grau, wie belebte es ſich farbenſchillernd und tauperlenblitzend unter ihren feinen Händen, denn ſie hatte noch immer jenes köſtliche Naturell voll glänzender Heiterkeit, das auf der deutſchen Bühne ſo ſelten erſchienen iſt. Unter den männlichen Schauſpielern dieſer Bühne wüßte ich nur einen einzigen, der ihr darin nahe ſteht und ſozuſagen ebenbürtig iſt. Das iſt Bernhard Baumeiſter. Er war der „Naturburſche“ (auch ein reizendes Wort!), wie ſie die komiſche Alte. Er konnte nichts anderes ſein, weil ihm, ſolange er jung war, Fichtner und Sonnenthal im Wege ſtanden; jetzt iſt er der Richter von Zalamea und Götz von Berlichingen, die man zur Zeit Laubes am wenigſten in ihm geahnt hat. Er wäre beinahe auch nur ein komiſcher Alter geworden, ſtatt eines urwüchſigen Heldenvaters, der er jetzt iſt. Die Haizinger und Baumeiſter haben auch in ihren äußeren

Geschicken am Burgtheater ein ziemlich ähnliches Los gehabt. Beiden stand so vieles und standen so viele im Wege, als sie noch ihre ganze Jugend in die Wagschale zu werfen hatten. Die Haizinger gastierte an der Burg schon 1825 zum erstenmal (als Preziosa, Eboli, Donna Diana, Margarete in Ifflands „Hagestolzen“ u. s. f.) und entzückte das Publikum, wie die Direktion. Aber engagiert wurde sie nicht. Im Jahre 1838 gastierte sie zum zweitenmal, jetzt zusammen mit ihren beiden Töchtern (als Maria Stuart, Leonore im „Letzten Abenteuer“ u. s. w.); wieder war der Erfolg unbestritten und wieder engagierte man sie nicht, — nur Louise blieb der Burg gewonnen. So pochte sie zwanzig Jahre lang an der verschlossenen Pforte, bis sie endlich einziehen durfte, als komische Alte . . . . Im März 1860 feierte die Haizinger ihr fünfzigjähriges Künstler-Jubiläum; sie hatte mit zehn Jahren schon Theater gespielt. Man verlieh ihr bei diesem Anlaß die goldene Künstlermedaille. Das goldene Verdienstkreuz mit der Krone kam nach, als sie im Mai 1875 das dreißigjährige Jubiläum ihres Eintritts ins Burgtheater beging. . . .

Sie ist zum letztenmal auf der Bühne erschienen, vor einigen Jahren, bei einer Schillerfeier in einer stummen Rolle. In den Tableaux zu Schillers „Glocke“ gab sie mit La Roche das Großelternpaar. Das Publikum, das die erst kürzlich von schwerer Krankheit Genesene schon lange nicht gesehen hatte, war geradezu freudig überrascht und brachte ihr aus dem Stegreif eine Ovation, wie sie im Burgtheater selten vorkommt. Die Greisin brach fast zu-

Digitized by Google

ſammen unter der Wucht des minutenlangen Beifallsſturmes und der alte La Roche hatte Mühe, ſie zu ſtützen. Selbſt der Vorhang that ein übriges und ging wiederholt in die Höhe, um die Gefeierte dem Publikum nochmals zu zeigen. Seitdem hat man ſie nicht mehr auf der Bühne geſehen, obgleich ſie gelegentlich ſogar nach dem neuen Burgtheater hinüberlugte. Den Architekten dieſes Zukunftshauſes bat ſie einmal dringend, ihre Garderobe im neuen Hauſe ja gewiß roſa tapezieren zu laſſen.

Solange ſie im ſtande war, außer Hauſe zu gehen, nahm ſie jeden Abend pünktlich ihren Platz in der Schauſpielerloge des Burgtheaters ein, obgleich ſie die ſteilen Wendeltreppen bis zum „zweiten Stock“ nicht leicht erklomm. Ihre fein gefältelte ſchneeweiße Matronenhaube, aus der rechts und links an den Schläfen zwei ſeit Dezennien ſtereotyp gewordene, zuſammengerollte Zöpfe herauslugten, gehörte zu den unwandelbaren Erſcheinungen im Zuſchauerraume. Denn ihr Intereſſe für das Theater war unbegrenzt, wie denn überhaupt ihr lebhafter Geiſt an allen Vorgängen des Tages, von den wichtigſten bis zu den unwichtigſten hinab, einen bisweilen kaum zu beſchwichtigenden Anteil nahm. Bis in ihre Träume verfolgten ſie die ſenſationellen Tagesereigniſſe und ſogar die Romane, die ſie zeitlebens mit Leidenſchaft las, gute und ſchlechte durcheinander, ſo daß ſie in früherer Zeit alle Taſchen damit voll hatte, ſelbſt auf der Probe und auf Spazierfahrten. Ihr Anteil an den Dingen außer ihr bekundete ſich auch mit Vorliebe in Gratulationsgedichten, die ſie ihren

Freunden bei allen Gelegenheiten ſchickte, noch in letzter Zeit, und an deren Schluſſe ſich faſt jedesmal irgend eine reſignierte Bemerkung über ihr hilfloſes Alter befand. Dafür war ſie ſelbſt auch ein Gegenſtand beſtändiger Verehrung, eine Art lebendiger Reliquie, die man an feſtlichen Tagen unter allerlei Gepränge dem verſammelten Volke zeigte. Ihre Geburtstage brachten ihr zahlloſe Huldigungen, welche manchmal in ganz beſonderer Art in Szene geſetzt waren. Am denkwürdigſten in dieſer Hinſicht war ihr ſechsundſiebzigſter Geburtstag, der als Jubeltag begangen wurde. Die Kollegen gaben ihr zu Ehren im „Hotel Imperial" ein Bankett, bei dem für die Jubilarin ein prächtiger Thronſeſſel aufgeſtellt war. Und als ſie eintrat, erhob ſich von dieſem Throne, ſie zu begrüßen, eine reizende Fee in idealer Gewandung, und wie die Gefeierte dieſes Himmelsgeſchöpf näher anſah, erkannte ſie überraſcht die Züge ihrer Enkelin, der Komteſſe Schönfeld, die man zu dieſem Zwecke heimlich hatte nach Wien kommen laſſen. Der ſelige Moſenthal war der Vater dieſer Idee geweſen. Und dann, als die Altmeiſterin auf dem Throne ſaß, traten nacheinander alle Mitglieder des Burgtheaters heran, Männlein und Weiblein, Alt und Jung, die Damen ſämtlich nach berühmten Rollen der Haizinger koſtümiert, und jedes bewillkommnete ſie mit paſſenden Worten aus ihren ehemaligen Rollen. Nach dem Speiſen aber wurde getanzt und da durfte Mama Haizinger ſich keineswegs ausſchließen. Sie tanzte ihre Quadrille mit dem General-Intendanten Baron Hofmann

und hatte Frau Janiſch und einen dramatiſchen Dichter als Vis-à-vis.

Nun hat ſich auch dieſes reiche Leben ausgelebt. Mehr als ausgelebt. Dieſe Patriarchen des Burgtheaters erinnern an die Helden von Trafalgar im Chelſea-Hoſpital, von denen man dann und wann in den Zeitungen die Notiz lieſt, daß wieder einmal einer im Alter von einundneunzig oder vierundneunzig Jahren geſtorben ſei. Längſt können ſie keine Waffe mehr heben, aber ſie ſind noch immer die „Helden“ des nationalen Kriegsruhmes und ſchleppen dieſe Würde lange hin bis an die äußerſten Grenzen des menſchlichen Lebens. Aber der letzte von Trafalgar iſt noch lange nicht geſtorben, während die letzte vom alten Burgtheater jetzt auch dahingegangen iſt. Die Erde wird ihr ebenſo leicht ſein, wie ſie es der Erde geweſen.

La Roche.

(Ein Gedenkblatt am Tage ſeines Begräbniſſes.)

13. März 1884.

Es giebt Menſchen, von denen man nicht erzählen kann, ohne mit der Formel zu ſchließen: „Und wenn ſie nicht geſtorben ſind, ſo leben ſie noch heute“. Sie ſind lebendige Märchen, einer anderen Zeit entſproſſen und von einem Menſchenalter dem anderen überliefert, immer ehrwürdiger und geheimnisvoll ſpannender, bis nach und nach alles Fleiſch und Bein ſich verflüchtigt hat und nichts übrig geblieben iſt als eine Geiſtergeſtalt, aus Glanz und Schall gebildet, ein unſterbliches Hörenſagen. So haben wir in unſerer Jugend das Märchen vom alten La Roche erzählen hören, halb ungläubig und doch in Hingebung gefeſſelt, weil die Mär ſo unwahrſcheinlich und überzeugend zugleich klang. Und denen, die nach uns jung waren, haben wir es überliefert mit denſelben Worten: Es war einmal ein alter Mann, der hieß Vater La Roche und war ſehr, ſehr alt. Leute, die auch ſehr alt waren, verſicherten, er ſei einmal jünger geweſen, oder vielmehr weniger alt, wenn auch wohl nicht geradezu jung, und ſie hätten das von

ihren ſeligen Eltern gehört, denen die ſeligen Großeltern es erzählt hätten aus guter Quelle, — aber ſie fanden bei den Zeitgenoſſen wenig Glauben. Indes, wenn auch Vater La Roche pünktlich um einen Tag älter wurde, alterte er doch nicht in demſelben Verhältnis. Gut unterrichtete Leute ſchrieben das einem alten Zauberer zu, Namens Proteus, der ihm die Gabe in die Wiege gelegt hätte, nach Belieben jedermanns Geſtalt anzunehmen und gleichſam aus anderen herauszuleben, alſo daß das Öl ſeines eigenen Lämpchens um ſoviel länger vorhielt.

Wir haben den legendariſchen Mann nur zwanzig Jahre lang auf der Bühne gekannt. In einer ſolchen Friſt hatte ein Dawiſon oder Ludwig Devrient ganz und gar Platz. Bei La Roche las man damit nur die Nachſchrift eines Briefes. Man ſchloß wohl aus der Handſchrift und den Redewendungen auf die Natur des Vorhergegangenen, aber war das genug, wenn man ſeinen Mephiſto nicht mehr ſah, den ihm Goethe perſönlich eingeimpft hatte, Wort für Wort und Gebärde für Gebärde? Man lieſt heute nach, wie Holtei ſich daran ſattgefreut und geſteht ſich, daß man trotz zwanzigjähriger Bekanntſchaft in La Roche doch nur einen großen Unbekannten verehrt hat. Unſerer Generation machte er den Eindruck eines halbmythiſchen Weſens. Wenn er auf die Bühne trat, mitten unter den bunt blühenden Nachwuchs, ſo war es, als träte einer aus einem alten Epos in einen modernen Roman, Volker der Spielmann neben Dr. Alfred Friſch, Rechtsanwalt, lyriſchen Dichter und Reſerve-Lieutenant. Sie

hatten etwas Reckenhaftes, die Männer der „Heldenzeit“ des Burgtheaters. Sie waren ſämtlich ſtarke Naturen, voll von ſich ſelbſt, und jeder hatte ſeine eigenen Nerven, und wo er hintrat, da blieb ſeine Spur ein halbes Jahrhundert lang unverwiſcht. Noch in der letzten Zeit, wenn La Roche als Richter Adam, Polonius, Vanſen, Iſolani, als alter Diener in „Furcht vor der Freude“ oder galanter alter Herr in „Störenfried“ auftrat, brachte er eine eigene Atmoſphäre mit, einen Lufthauch aus der guten alten Zeit, da man das Leben noch etwas leichter nahm und die Kinder nicht weinend, ſondern vermutlich lachend zur Welt kamen.

Sein Humor iſt La Roche am längſten treu geblieben. Konnte er doch ohne einen Zahn im Munde noch als Michel Perrin und alter Klingsberg hinreißend luſtig ſein. Man bemerkte ſogar, daß er deſto ſtärker auftrug, je älter er ward; von Tag zu Tag mehrten ſich die pantomimiſchen Schnurren und draſtiſchen Naturlaute, welche jetzt klangen wie lauter Verſicherungen des Wohlbefindens und der Rüſtigkeit, die er ſeinen alten Freunden im Hauſe gab und durch körperliche Leiſtungen bekräftigte. Als ſolche nahm man ſie auch hin und freute ſich des unverwüſtlichen Patriarchen. Der Humor war ja doch auch ſtets die ſtarke Seite des Künſtlers geweſen, ob er ſich nun in bürgerlicher Derbheit oder in den feinen Formen der großen Welt ausſprach. Er war ein Bonvivant, auch wenn er einen malvivente ſpielte, ſo wie Shakeſpeare ſeine Clowns nicht nur als Poſſenreißer, ſondern auch als Mörder und Totengräber agieren läßt. Daß ſein Repertoire (man hat 318 Rollen

zuſammengezählt) alle Nüancen vom Hochtragiſchen bis zum Niedrigkomiſchen umfaßte, lag im Charakter der Zeit, in der er zur Reife gelangte. Das Theater arbeitete damals mit lauter Tauſendkünſtlern; große Schauſpieler haben auch ſingen, ja tanzen müſſen. Der Schauſpieler mußte in ſeiner Weiſe Tenor, Baß und Bariton ſein, je nachdem man es brauchte, heute tragiſch ſterben oder morden und morgen groteske Luftſprünge thun. Wer ſich, von den Klaſſikern abgeſehen, durch Kotzebue, Raupach, Iffland, Halm, Benedix und Bauernfeld durchgeſpielt hat, iſt in allen Sätteln gerecht. Dennoch hat La Roche ſich ſelbſt nie für einen tragiſchen Darſteller gehalten. Laube, der ihn vor fünfzehn Jahren etwas ungnädig beurteilte, findet, daß er ſchon wegen ſeiner mangelhaften Redekunſt für getragene Darſtellung nicht paßte. Er habe auch ſchlecht memoriert und ſei immer ein Sklave des Souffleurs geweſen. Der Kampf um das Wort habe ihn oft um ſeinen Erfolg gebracht. Er war auch kein ſogenannter „denkender“ Schauſpieler, der die Rolle an ſeinem Leibe mühſelig zurechtzupft, wie ein Koſtüm an einer Gliederpuppe, ſondern ſein lebhaftes Weſen ſtrömte mühelos in jede Form über, die ihm geboten ward; dieſe Form nicht zu ſprengen, war ſchließlich die Frucht der Disziplin, die im Goetheſchen Weimar begann und im vornehm gedämpften Lichte des Burgtheaters, zwiſchen Anſchütz und 'der Rettich, vollendet ward. So ſah die damalige Theaterſchule aus, ſie hatte keine Profeſſoren und keinen Studienplan, es herrſchte abſolute Lehr- und Lernfreiheit, und ſchließlich ſcheint mehr gelernt als gelehrt worden zu ſein.

La Roche war der Charakterſpieler einer weniger tendenziöſen Zeit, als die unſere. Vom großen Kampf ums Daſein, vom bewaffneten Frieden Darwins und Bismarcks, von der menſchenfreſſeriſchen Humanität der modernen Geſellſchaft, von Sozialismus, Nationalitäten und Rentenkonverſionen wußten ſeine Geſtalten nichts. Er war kein Sardou- und Augier-Spieler, denn er hatte zu Goethes Füßen geſeſſen und ihn griechiſch reden hören in deutſcher Sprache. Seine Charaktere hatten kein ewiges Fieber, ſondern waren geſund, auch in ihren Leidenſchaften. Dieſe Geſundheit ihres Weſens berührte auch unſere nervöſe Zeit ſo wohlthuend; man fühlte ſich beſchwichtigt im Anblick dieſes bei aller Harmloſigkeit rund abgeſchloſſenen, das Gemeine abwehrenden, das Alltägliche durch Humor auflöſenden Weſens. Man hatte die Empfindung, als habe Goethe ihm nicht nur den Mephiſto, ſondern auch ſeine anderen Rollen einſtudiert. Der Grundton war bei ihm ſtets vornehm, mochte er auch dann zu noch ſo ungebundenen Fiorituren auswachſen. Etwas vom Mann von Welt haftete ſelbſt noch ſeinem Dorfrichter Adam an. Und daß er während eines langen, in ſolcher Überlieferung verbrachten Künſtlerlebens den Zuſammenhang mit der Wirklichkeit nicht verlor, daß ſich ihm die Natur nicht unvermerkt in Herkömmlichkeit verwandelte, iſt der ſtärkſte Beweis für die Urwüchſigkeit ſeines Naturells. Die ſchärfſte Beobachtung des Lebens, eine Detailarbeit von erſtaunlicher Wahrheit zeichnete bis ans Ende ſeine Geſtaltungen aus und doch war, einzelne derbkomiſche Rollen ausgenommen,

eine feine äſthetiſche Linie niemals überſchritten, ſein Realismus wurde nicht wahllos in Zielen und Mitteln.

Wenige Menſchen erleben ihr neunzigſtes Jahr, ohne ſich zu überleben. Einer der wenigen war La Roche. Solange ſeine Kräfte ihm überhaupt geſtatteten, auf der Bühne zu ſtehen und zu ſprechen, war er auch genießbar; man frage die Hunderte, welche ihm die letzten Beifallsſtürme geſpendet haben. Und als er das nicht mehr konnte, ſtarb er, ſo raſch es eben gehen wollte. In ſein ſchauſpieleriſches Erbe haben ſich ſchon zu ſeinen Lebzeiten die jüngeren Genoſſen geteilt. Nicht nur in ſeine Rollen, ſondern auch in die Art und Weiſe, wie er ſie ſpielte. Seine Bewegungen und Betonungen, ſeine ſchalkhaften Allotrien und ernſten Empfindungslaute, ſeine Ausrufungs- und Fragezeichen ſind in feſte Hände gelangt. Seitdem an ferneres Auftreten des Meiſters nicht mehr zu denken war, ſah man alle dieſe hübſchen und wertvollen Dinge immer wieder bei anderen auftauchen und lebendig fortwirken. Wenn man auch darin gelegentlich zu weit geht, zum Beiſpiel, indem man ſein zahnloſes Sprechen und dergleichen nachahmt, ſo iſt das doch im allgemeinen recht und gut; ſo ſtirbt das alte Burgtheater doch nicht ganz und gar, und ſeine Geſichtszüge bleiben noch im Antlitz des neuen erkennbar. Auch das gehört mit zur berühmten „Tradition" des Inſtituts. So haben in alter Zeit getreue Ritter den Purpurmantel ihres Geſalbten zerſtückt und mit einer ſolchen Reliquie am Helme ſicherer geſiegt.

Bei Karl Meixner.

5. Februar 1887.

Es war ein nebliger Vormittag, zwiſchen Januar und Februar. Ich war irgendwie auf die Währingerſtraße hinausgeraten und las über einem Hausthor die Nummer 53. Wohnt da nicht noch immer der alte Meixner? fragte ich mich, oder iſt er ſchon hinausgezogen auf die Gürtelſtraße, wie ja ſeine Abſicht geweſen? Die ſtille Behauſung da oben im erſten Stock war mir nicht unbekannt . . . und der Alte ſollte ja demnächſt das Jubiläum eines halben Jahrhunderts begehen; ich entſchloß mich alſo raſch und ging hinauf, um im Vorbeilaufen einen Glückwunſch abzugeben. Cäſar, die graue däniſche Dogge, erklärte allerdings laut genug, daß ſein Herr nicht auf Beſuche eingerichtet ſei, und mein alter Freund „Fox“ (er iſt ſchon zehn Jahre alt), der treue Rattler, deſſen Kollege „Pitt“ einſt von boshafter Nachbarhand vergiftet worden, rief gleichfalls aus der Studierſtube heraus, man wolle nicht geſtört ſein, aber ſein Herr redete ihm begütigend zu, ich hörte ihn bis heraus, und verdolmetſchte dann, während er Fox ſtreichelte, gleichſam wörtlich deſſen Entſchuldigung:

„Nun ja, ich habe doch ein bißchen bellen müſſen, wenn da fremde Leute kommen, die meinen Herrn wegtragen wollen.“

Es war ganz dunkel in der Stube, vor lauter dickem Nebel, nur mit einiger Mühe konnte ich unterſcheiden, welcher von zwei umfangreichen Gegenſtänden der Schreibtiſch, und welcher der davorſitzende Hausherr ſei. Aber er zündete ſogleich zwei Kerzen und zwei Zigarren an, und damit war auch die richtige Beleuchtung hergeſtellt. Ein alter Berliner Jugendfreund, der photographiert über dem Schreibtiſch hängt, war der dritte im Bunde. Solche Familienporträts ſieht man bei einem, der allein durch die Welt geht. Ganz allein zwar iſt der alte Herr nicht; er hat einen treuen Kameraden in jener einzigen Tochter, an der ſein ganzes Herz hängt, ſeit ihrer Geburt. Der hart gehämmerte Mann mit der ſcharf geſchliffenen Stimme wird ganz weich und warm, wenn er von ihr ſpricht. Er iſt ja jener Giboyer, der keinen anderen Gedanken hat, als ſeinen Sohn; kein Zweifel, daß er dieſen Charakter darum ſo unverkennbar aus ſeinem Innerſten herausſpielt, weil er ſelbſt ein zärtlicher Vater iſt. Oder hat er nicht auch, wie Augiers Pelikan, ſein Junges treu gehütet und geatzt? Er war die Wärterin, Erzieherin und Krankenpflegerin des hilfloſen Weſens, keine andere Hand durfte es berühren, der Vater vertrat auch Mutterſtelle. Und er war damals noch ein ſchneidiger, ſiegreicher Mann, dem die Welt noch andere Befriedigungen zu bieten hatte. So zeigen ihn die alten lithographierten Porträts von Kriehuber und Dauthage,

und auch noch das Aignerſche Ölbild aus dem Jahre 1858, das in ſeinem Salon hängt.

Freilich, als jungen Menſchen hätte man ihn kennen ſollen! So, wie er in Leipzig dem grimmen Laube gefallen hat. Schlank, wie eine Tanne war er; noch jetzt ruht er nicht ungern im Schatten dieſer Tanne aus und denkt an jene Zeiten, in denen er ein Embonpoint für unmöglich hielt. Er hat auch mit dieſer Leibesfülle immer getrotzt und ſie niemals bekämpft. Marienbad iſt für ihn noch nicht gegründet, Banting und Schweninger nicht geboren. Fußpartien? Eine einzige hat er in ſeinem ganzen Leben gemacht, mit Baumeiſter, nach Gaſtein, Anno 1850 und etliche, es ſcheint aber, daß auch dieſe durch manches Einſpännerlein unterbrochen war. Und damals, in ſeiner ſchlanken Zeit, war er auch noch ein flotter Bonvivant auf der Bühne. Er ſpielte draußen Hartmannſche Liebhaber; erſt als Abbé von der Sauce in Laubes „Rokoko“ ſchlug er die ſchärfere Intriganten-Tonart an, und der Hillermann in „Roſennüller und Finke“ war ſeine erſte wahrhaft komiſche Rolle. Die eigentlichen Anfänge waren ſogar ernſt: wie denn meiſtens der Humor beim Ernſt anfängt. Und ſchrecklich ernſt war er ſchon als kleiner Junge, als er mit elf Jahren in Köln die lebensgefährliche Rolle des Knaben im „Tell“ ſpielte. Das war ſeine damalige Paraderolle, mit der er neben Wilhelm Kunſt, dem Tell, Aufſehen erregte. Als er ſie zum zweitenmale ſpielte, kam Direktor Ringelhardt (ein Verwandter Baumeiſters) auf die Bühne, klopfte ihm freundlich auf die Schulter und ſprach ihm

ſeinen Beifall aus. Der Knabe Karl aber, der ſchon damals auch die praktiſche Seite des Bühnenlebens erfaßt hatte, entgegnete darauf mit jener Keckheit, die er hatte: „Hören Sie mal, Herr Direktor, von allen dieſen Komplimenten kann ich mir keinen ſchwarzen Anzug kaufen, ich bitte um mein Honorar.“ Und er bekam's, das erſte in ſeinem Leben.

Die Bühne hatte er freilich ſchon früher betreten, wenn auch nur hinter den Kuliſſen. Das war in Berlin, in jenem Berlin, deſſen ſämtliche Straßenlaternen von ſeiner Geſchicklichkeit im Steinwurf zu erzählen wußten, ſowie der Herr Gymnaſialdirektor im Grauen Kloſter von ſeiner Geſchicklichkeit im Annageln einer Zopfperrücke an eine Stuhllehne, was ſelbſt den tüchtigſten Direktor am Aufſtehen zu hindern vermag. Wegen dieſes Zopfes erhielt er ja auch ſeinen Laufpaß und kam ans Collège français, dem er richtig das Franzöſiſch ſeines Riccaut de la Marlinière verdankt. Nun denn, in Berlin, wo ſein Vater am Königſtädter Theater engagiert war, that der neunjährige Karl ſeine erſten Züge aus der Kuliſſenluft. Beckmann war damals der komiſche Hausgeiſt bei Direktor Cerf und Karlchen verſchlang ihn immer ſo mit den Augen, daß Beckmann auf ihn aufmerkſam wurde und ihn immer zum Überhören ſeiner Rollen benutzte. Der Junge überzeugte ſich dabei, daß Beckmann ſtets vortrefflich lernte, um ſo größer war aber ſeine Überraſchung, wenn er ihn dann abends kaum die Hälfte ſeines Textes ſprechen hörte, während das übrige aus kecker Improviſation beſtand.

Beckmann kam ihm auch später in Wien väterlich entgegen und suchte ihn anfangs zu fördern. Als aber Komiker und Komiker einander naturgemäß in die Quere zu kommen begannen, wurde das Verhältnis immer gespannter, mit der Freundschaft war es vorbei. Trotzdem bildeten sie auf der Bühne ein unzertrennliches Paar, sie waren das komische Duett des Burgtheaters, das unvergleichlich zusammenklang, — man erinnere sich doch an den Winkelschreiber, an Doktor Wespe u. s. f. Auch mit Dawison, den er von seinen Hamburger Anfängen her kannte, stand er lange auf freundschaftlichem Fuße. Dawison, der gern die größten Liebhaber gespielt hätte, spielte damals die kleinsten Rollen, z. B. den französischen Adjutanten im „Königsleutnant" (jetzt Herr Stätter); als Meixner das erstemal zusah, rief ihm Dawison beim Abgehen ingrimmig zu: „Siehste, Meixner, so'n Schund muß ich da spielen!" Seine besten Freunde waren und blieben übrigens die Jäger, Direktor Laube voran. Jeder Hase in der Umgebung Wiens hat damals die Gewehrläufe gekannt, die noch jetzt an Meixners Wänden blinken. Auf allen kaiserlichen Revieren oder — wie er sich vorsichtig ausdrückt — auf den vom k. k. Oberstjägermeisteramt befohlenen Jagden war er gern gesehen und auf den Jagden der Kavaliere, z. B. beim Grafen Johann Esterhazy in Lanschütz, nicht minder. In jener geselligeren Zeit spielte er auch seine leitende Rolle in heiteren Verbindungen, er war ein Mitbegründer der „Aurora", mit Herbeck und Richard Lewy, und der „Grünen Insel" gehört er als Burgpfaffe an unter einem Insel-

namen, den er als echter Komiker ſelbſt ſchon vergeſſen hat. Seiner Lebhaftigkeit verdankte man damals ſogar manche wichtige Initiative. Er hat z. B. die Burgſchauſpieler nach Berlin zu Gaſte geführt, in den ſechziger Jahren. Im Juli dreißigmal hinter einander volle Häuſer; niemals hat ein deutſches Geſamtgaſtſpiel einen ſolchen Erfolg gehabt. Einmal mußten ſogar, auf telegraphiſch geäußerten Wunſch des abweſenden Prinzen Karl, noch acht Tage Auguſt hinzugefügt werden. Und er war es auch, der die erſte „Verſchwender"-Vorſtellung an der Wien unternahm, mit Burgtheater, Hofoper und Ballet, um einer Schauſpielerwitwe zu helfen, — 7000 fl. brachte die Vorſtellung ein.

Eine andere Wohlthätigkeitsvorſtellung dagegen hat ihm ſtatt der Lorbeeren nur Dornen eingebracht. Die Geſchichte will aber etwas ausführlich erzählt ſein. Meixner ſtand viele Jahre in freundſchaftlichem Verhältnis zum Feldzeugmeiſter Benedek. Sie hatten ſich in Karlsbad kennen gelernt und ſpäter in Bad Tüffer wiederholt Wochen mit einander verbracht, wobei die nachmittägige Whiſtpartie obligat war. Schauſpieler und General waren zu Zeiten unzertrennlich und Meixner mußte einſt ſogar dabei ſein, als durchziehende Verwundete aus Italien dem General eine Huldigung improviſierten. Da kam das Jahr 1866. Benedek war zum Befehlshaber der Nordarmee ernannt und kam auf einige Tage nach Wien, wo er bei Meißl abſtieg. Meixner wollte es nicht wagen, ihn in ſolchem Augenblick zu beſuchen, aber eine Karte wenigſtens gab er beim Portier ab und trug ihm herzliche Grüße und Wünſche

auf. In der That ging es in dem Hotel zu, wie in einem Hauptquartier; die Treppe war gedrängt voll mit hohen Offizieren, welche auf ihre Reihe warteten, Adjutanten kamen und gingen, große Persönlichkeiten fuhren vor. So ging es den ganzen Tag fort. Nein, nein, da durfte ein bescheidener Whistpartner nicht stören. Am anderen Tag saß Meixner im Negligé daheim in seinem vierten Stock, im Palais Schlick, und dachte an nichts Schlimmes, als sein Stubenmädchen plötzlich mit dem Schreckensruf hereingestürzt kam: „Euer Gnaden, um Gotteswillen, die Polizei ist da und fragt nach Euer Gnaden.“ Erschrocken, trotz seines guten Gewissens, eilte der Künstler ins Vorzimmer und sah dort nichts weniger als Polizei, vielmehr einen prächtigen Hofgendarmen, der ihm meldete, daß Seine Excellenz der Feldzeugmeister v. Benedek vorgefahren sei und fragen lasse, ob man zu Hause wäre. Meixner wollte ihn durchaus nicht die vier Stockwerke erklettern lassen, sondern zu ihm hinuntergehen, aber das wurde nicht zugegeben, er mußte den General bei sich erwarten. Es war ein langer und herzlicher Besuch. Er trug das Gepräge der Schwermut, man ging ja wichtigen Entscheidungen entgegen und Benedek fühlte die ganze Last seiner Stellung. Als man sich trennte, war man tief gerührt und unter diesem Eindruck rief Meixner seinem Gönner zu: „Excellenz, ich gehe jetzt zu einem Gastspiel nach Pest und ich werde dort eine Vorstellung geben zum Besten des ersten Soldaten, den Excellenz als Ihres Lobes wert bezeichnen werden.“

In der That hat Meixner jene Vorstellung gegeben;

ein Dankſchreiben des Kriegsminiſteriums vom 10. Auguſt 1866 erinnert ihn noch daran.

In auswärtigen Blättern erregte das aber großes Aufſehen, heftige Angriffe erfolgten gegen den Künſtler, der ja gebürtiger Preuße iſt (obgleich ſein Familienwappen mit einem ſpringenden Leuen zwiſchen zwei Sternen, aus Lüttich ſtammt), mancherlei Verſionen des Falles ſelbſt gerieten in Umlauf, — kurz, Meixner hat jene Regung des Wohlthätigkeitſinnes teuer bezahlt. Er iſt auch ſeither nie wieder in Berlin geweſen . . . Später einmal war Meixner in Graz und konnte ſich nicht entſchließen, die geſtürzte Größe zu beſuchen. Da ſagte man ihm eines Abends vor dem Stadttheater: „Dort an der Kaſſe ſteht Benedek und kauft ſich ſeine Loge.“ Ein gebrochener Mann in kurzer Lodenjoppe mit grünem Kragen, den Steirerhut auf dem Kopfe; nur der Schnurrbart und die Augen waren noch zu erkennen. Meixner ging hin und grüßte ihn. Benedek ſchrie auf vor Freude: „Meixner! Kerl, verdammter! Sie ſind hier und kommen nicht zu mir?“ . . . Das war ihr Wiederſehen.

La Roche war der Charakterſpieler einer weniger tendenziöſen Zeit, als die unſere. Vom großen Kampf ums Daſein, vom bewaffneten Frieden Darwins und Bismarcks, von der menſchenfreſſeriſchen Humanität der modernen Geſellſchaft, von Sozialismus, Nationalitäten und Rentenkonverſionen wußten ſeine Geſtalten nichts. Er war kein Sardou- und Augier-Spieler, denn er hatte zu Goethes Füßen geſeſſen und ihn griechiſch reden hören in deutſcher Sprache. Seine Charaktere hatten kein ewiges Fieber, ſondern waren geſund, auch in ihren Leidenſchaften. Dieſe Geſundheit ihres Weſens berührte auch unſere nervöſe Zeit ſo wohlthuend; man fühlte ſich beſchwichtigt im Anblick dieſes bei aller Harmloſigkeit rund abgeſchloſſenen, das Gemeine abwehrenden, das Alltägliche durch Humor auflöſenden Weſens. Man hatte die Empfindung, als habe Goethe ihm nicht nur den Mephiſto, ſondern auch ſeine anderen Rollen einſtudiert. Der Grundton war bei ihm ſtets vornehm, mochte er auch dann zu noch ſo ungebundenen Fiorituren auswachſen. Etwas vom Mann von Welt haftete ſelbſt noch ſeinem Dorfrichter Adam an. Und daß er während eines langen, in ſolcher Überlieferung verbrachten Künſtlerlebens den Zuſammenhang mit der Wirklichkeit nicht verlor, daß ſich ihm die Natur nicht unvermerkt in Herkömmlichkeit verwandelte, iſt der ſtärkſte Beweis für die Urwüchſigkeit ſeines Naturells. Die ſchärfſte Beobachtung des Lebens, eine Detailarbeit von erſtaunlicher Wahrheit zeichnete bis ans Ende ſeine Geſtaltungen aus und doch war, einzelne derbkomiſche Rollen ausgenommen,

eine feine äſthetiſche Linie niemals überſchritten, ſein Realismus wurde nicht wahllos in Zielen und Mitteln.

Wenige Menſchen erleben ihr neunzigſtes Jahr, ohne ſich zu überleben. Einer der wenigen war La Roche. Solange ſeine Kräfte ihm überhaupt geſtatteten, auf der Bühne zu ſtehen und zu ſprechen, war er auch genießbar; man frage die Hunderte, welche ihm die letzten Beifallsſtürme geſpendet haben. Und als er das nicht mehr konnte, ſtarb er, ſo raſch es eben gehen wollte. In ſein ſchauſpieleriſches Erbe haben ſich ſchon zu ſeinen Lebzeiten die jüngeren Genoſſen geteilt. Nicht nur in ſeine Rollen, ſondern auch in die Art und Weiſe, wie er ſie ſpielte. Seine Bewegungen und Betonungen, ſeine ſchalkhaften Allotrien und ernſten Empfindungslaute, ſeine Ausrufungs- und Fragezeichen ſind in feſte Hände gelangt. Seitdem an ferneres Auftreten des Meiſters nicht mehr zu denken war, ſah man alle dieſe hübſchen und wertvollen Dinge immer wieder bei anderen auftauchen und lebendig fortwirken. Wenn man auch darin gelegentlich zu weit geht, zum Beiſpiel, indem man ſein zahnloſes Sprechen und dergleichen nachahmt, ſo iſt das doch im allgemeinen recht und gut; ſo ſtirbt das alte Burgtheater doch nicht ganz und gar, und ſeine Geſichtszüge bleiben noch im Antlitz des neuen erkennbar. Auch das gehört mit zur berühmten „Tradition" des Inſtituts. So haben in alter Zeit getreue Ritter den Purpurmantel ihres Geſalbten zerſtückt und mit einer ſolchen Reliquie am Helme ſicherer geſiegt.

Bei Karl Meixner.

5. Februar 1887.

Es war ein nebliger Vormittag, zwiſchen Januar und Februar. Ich war irgendwie auf die Währingerſtraße hinausgeraten und las über einem Hausthor die Nummer 53. Wohnt da nicht noch immer der alte Meixner? fragte ich mich, oder iſt er ſchon hinausgezogen auf die Gürtelſtraße, wie ja ſeine Abſicht geweſen? Die ſtille Behauſung da oben im erſten Stock war mir nicht unbekannt . . . und der Alte ſollte ja demnächſt das Jubiläum eines halben Jahrhunderts begehen; ich entſchloß mich alſo raſch und ging hinauf, um im Vorbeilaufen einen Glückwunſch abzugeben. Cäſar, die graue däniſche Dogge, erklärte allerdings laut genug, daß ſein Herr nicht auf Beſuche eingerichtet ſei, und mein alter Freund „Fox“ (er iſt ſchon zehn Jahre alt), der treue Rattler, deſſen Kollege „Pitt“ einſt von boshafter Nachbarhand vergiftet worden, rief gleichfalls aus der Studierſtube heraus, man wolle nicht geſtört ſein, aber ſein Herr redete ihm begütigend zu, ich hörte ihn bis heraus, und verdolmetſchte dann, während er Fox ſtreichelte, gleichſam wörtlich deſſen Entſchuldigung:

„Nun ja, ich habe doch ein bißchen bellen müſſen, wenn da fremde Leute kommen, die meinen Herrn wegtragen wollen.“

Es war ganz dunkel in der Stube, vor lauter dickem Nebel, nur mit einiger Mühe konnte ich unterſcheiden, welcher von zwei umfangreichen Gegenſtänden der Schreibtiſch, und welcher der davorſitzende Hausherr ſei. Aber er zündete ſogleich zwei Kerzen und zwei Zigarren an, und damit war auch die richtige Beleuchtung hergeſtellt. Ein alter Berliner Jugendfreund, der photographiert über dem Schreibtiſch hängt, war der dritte im Bunde. Solche Familienporträts ſieht man bei einem, der allein durch die Welt geht. Ganz allein zwar iſt der alte Herr nicht; er hat einen treuen Kameraden in jener einzigen Tochter, an der ſein ganzes Herz hängt, ſeit ihrer Geburt. Der hart gehämmerte Mann mit der ſcharf geſchliffenen Stimme wird ganz weich und warm, wenn er von ihr ſpricht. Er iſt ja jener Giboyer, der keinen anderen Gedanken hat, als ſeinen Sohn; kein Zweifel, daß er dieſen Charakter darum ſo unverkennbar aus ſeinem Innerſten herausſpielt, weil er ſelbſt ein zärtlicher Vater iſt. Oder hat er nicht auch, wie Augiers Pelikan, ſein Junges treu gehütet und geatzt? Er war die Wärterin, Erzieherin und Krankenpflegerin des hilfloſen Weſens, keine andere Hand durfte es berühren, der Vater vertrat auch Mutterſtelle. Und er war damals noch ein ſchneidiger, ſiegreicher Mann, dem die Welt noch andere Befriedigungen zu bieten hatte. So zeigen ihn die alten lithographierten Porträts von Kriehuber und Dauthage,

und auch noch das Aignerſche Ölbild aus dem Jahre 1858, das in ſeinem Salon hängt.

Freilich, als jungen Menſchen hätte man ihn kennen ſollen! So, wie er in Leipzig dem grimmen Laube gefallen hat. Schlank, wie eine Tanne war er; noch jetzt ruht er nicht ungern im Schatten dieſer Tanne aus und denkt an jene Zeiten, in denen er ein Embonpoint für unmöglich hielt. Er hat auch mit dieſer Leibesfülle immer getrotzt und ſie niemals bekämpft. Marienbad iſt für ihn noch nicht gegründet, Banting und Schweninger nicht geboren. Fußpartien? Eine einzige hat er in ſeinem ganzen Leben gemacht, mit Baumeiſter, nach Gaſtein, Anno 1850 und etliche, es ſcheint aber, daß auch dieſe durch manches Einſpännerlein unterbrochen war. Und damals, in ſeiner ſchlanken Zeit, war er auch noch ein flotter Bonvivant auf der Bühne. Er ſpielte draußen Hartmannſche Liebhaber; erſt als Abbé von der Sauce in Laubes „Rokoko“ ſchlug er die ſchärfere Intriganten-Tonart an, und der Hillermann in „Roſenmüller und Finke“ war ſeine erſte wahrhaft komiſche Rolle. Die eigentlichen Anfänge waren ſogar ernſt; wie denn meiſtens der Humor beim Ernſt anfängt. Und ſchrecklich ernſt war er ſchon als kleiner Junge, als er mit elf Jahren in Köln die lebensgefährliche Rolle des Knaben im „Tell“ ſpielte. Das war ſeine damalige Paraderolle, mit der er neben Wilhelm Kunſt, dem Tell, Aufſehen erregte. Als er ſie zum zweitenmale ſpielte, kam Direktor Ringelhardt (ein Verwandter Baumeiſters) auf die Bühne, klopfte ihm freundlich auf die Schulter und ſprach ihm

ſeinen Beifall aus. Der Knabe Karl aber, der ſchon damals auch die praktiſche Seite des Bühnenlebens erfaßt hatte, entgegnete darauf mit jener Keckheit, die er hatte: „Hören Sie mal, Herr Direktor, von allen dieſen Komplimenten kann ich mir keinen ſchwarzen Anzug kaufen, ich bitte um mein Honorar.“ Und er bekam's, das erſte in ſeinem Leben.

Die Bühne hatte er freilich ſchon früher betreten, wenn auch nur hinter den Kuliſſen. Das war in Berlin, in jenem Berlin, deſſen ſämtliche Straßenlaternen von ſeiner Geſchicklichkeit im Steinwurf zu erzählen wußten, ſowie der Herr Gymnaſialdirektor im Grauen Kloſter von ſeiner Geſchicklichkeit im Annageln einer Zopfperrücke an eine Stuhllehne, was ſelbſt den tüchtigſten Direktor am Aufſtehen zu hindern vermag. Wegen dieſes Zopfes erhielt er ja auch ſeinen Laufpaß und kam ans Collège français, dem er richtig das Franzöſiſch ſeines Riccaut de la Marlinière verdankt. Nun denn, in Berlin, wo ſein Vater am Königſtädter Theater engagiert war, that der neunjährige Karl ſeine erſten Züge aus der Kuliſſenluft. Beckmann war damals der komiſche Hausgeiſt bei Direktor Cerf und Karlchen verſchlang ihn immer ſo mit den Augen, daß Beckmann auf ihn aufmerkſam wurde und ihn immer zum Überhören ſeiner Rollen benutzte. Der Junge überzeugte ſich dabei, daß Beckmann ſtets vortrefflich lernte, um ſo größer war aber ſeine Überraſchung, wenn er ihn dann abends kaum die Hälfte ſeines Textes ſprechen hörte, während das übrige aus kecker Improviſation beſtand.

Beckmann kam ihm auch ſpäter in Wien väterlich entgegen und ſuchte ihn anfangs zu fördern. Als aber Komiker und Komiker einander naturgemäß in die Quere zu kommen begannen, wurde das Verhältnis immer geſpannter, mit der Freundſchaft war es vorbei. Trotzdem bildeten ſie auf der Bühne ein unzertrennliches Paar, ſie waren das komiſche Duett des Burgtheaters, das unvergleichlich zuſammenklang, — man erinnere ſich doch an den Winkelſchreiber, an Doktor Weſpe u. ſ. f. Auch mit Dawiſon, den er von ſeinen Hamburger Anfängen her kannte, ſtand er lange auf freundſchaftlichem Fuße. Dawiſon, der gern die größten Liebhaber geſpielt hätte, ſpielte damals die kleinſten Rollen, z. B. den franzöſiſchen Adjutanten im „Königsleutnant“ (jetzt Herr Stätter); als Meixner das erſtemal zuſah, rief ihm Dawiſon beim Abgehen ingrimmig zu: „Siehſte, Meixner, ſo'n Schund muß ich da ſpielen!“ Seine beſten Freunde waren und blieben übrigens die Jäger, Direktor Laube voran. Jeder Haſe in der Umgebung Wiens hat damals die Gewehrläufe gekannt, die noch jetzt an Meixners Wänden blinken. Auf allen kaiſerlichen Revieren oder — wie er ſich vorſichtig ausdrückt — auf den vom k. k. Oberſtjägermeiſteramt befohlenen Jagden war er gern geſehen und auf den Jagden der Kavaliere, z. B. beim Grafen Johann Eſterhazy in Lanſchütz, nicht minder. In jener geſelligeren Zeit ſpielte er auch ſeine leitende Rolle in heiteren Verbindungen, er war ein Mitbegründer der „Aurora“, mit Herbeck und Richard Lewy, und der „Grünen Inſel“ gehört er als Burgpfaffe an unter einem Inſel-

namen, den er als echter Komiker ſelbſt ſchon vergeſſen hat. Seiner Lebhaftigkeit verdankte man damals ſogar manche wichtige Initiative. Er hat z. B. die Burgſchauſpieler nach Berlin zu Gaſte geführt, in den ſechziger Jahren. Im Juli dreißigmal hinter einander volle Häuſer; niemals hat ein deutſches Geſamtgaſtſpiel einen ſolchen Erfolg gehabt. Einmal mußten ſogar, auf telegraphiſch geäußerten Wunſch des abweſenden Prinzen Karl, noch acht Tage Auguſt hinzugefügt werden. Und er war es auch, der die erſte „Verſchwender"-Vorſtellung an der Wien unternahm, mit Burgtheater, Hofoper und Ballet, um einer Schauſpielerwitwe zu helfen, — 7000 fl. brachte die Vorſtellung ein.

Eine andere Wohlthätigkeitsvorſtellung dagegen hat ihm ſtatt der Lorbeeren nur Dornen eingebracht. Die Geſchichte will aber etwas ausführlich erzählt ſein. Meixner ſtand viele Jahre in freundſchaftlichem Verhältnis zum Feldzeugmeiſter Benedek. Sie hatten ſich in Karlsbad kennen gelernt und ſpäter in Bad Tüffer wiederholt Wochen mit einander verbracht, wobei die nachmittägige Whiſtpartie obligat war. Schauſpieler und General waren zu Zeiten unzertrennlich und Meixner mußte einſt ſogar dabei ſein, als durchziehende Verwundete aus Italien dem General eine Huldigung improviſierten. Da kam das Jahr 1866. Benedek war zum Befehlshaber der Nordarmee ernannt und kam auf einige Tage nach Wien, wo er bei Meißl abſtieg. Meixner wollte es nicht wagen, ihn in ſolchem Augenblick zu beſuchen, aber eine Karte wenigſtens gab er beim Portier ab und trug ihm herzliche Grüße und Wünſche

auf. In der That ging es in dem Hotel zu, wie in einem Hauptquartier; die Treppe war gedrängt voll mit hohen Offizieren, welche auf ihre Reihe warteten, Adjutanten kamen und gingen, große Persönlichkeiten fuhren vor. So ging es den ganzen Tag fort. Nein, nein, da durfte ein bescheidener Whistpartner nicht stören. Am anderen Tag saß Meixner im Negligé daheim in seinem vierten Stock, im Palais Schlick, und dachte an nichts Schlimmes, als sein Stubenmädchen plötzlich mit dem Schreckensruf hereingestürzt kam: „Euer Gnaden, um Gotteswillen, die Polizei ist da und fragt nach Euer Gnaden.“ Erschrocken, trotz seines guten Gewissens, eilte der Künstler ins Vorzimmer und sah dort nichts weniger als Polizei, vielmehr einen prächtigen Hofgendarmen, der ihm meldete, daß Seine Excellenz der Feldzeugmeister v. Benedek vorgefahren sei und fragen lasse, ob man zu Hause wäre. Meixner wollte ihn durchaus nicht die vier Stockwerke erklettern lassen, sondern zu ihm hinuntergehen, aber das wurde nicht zugegeben, er mußte den General bei sich erwarten. Es war ein langer und herzlicher Besuch. Er trug das Gepräge der Schwermut, man ging ja wichtigen Entscheidungen entgegen und Benedek fühlte die ganze Last seiner Stellung. Als man sich trennte, war man tief gerührt und unter diesem Eindruck rief Meixner seinem Gönner zu: „Excellenz, ich gehe jetzt zu einem Gastspiel nach Pest und ich werde dort eine Vorstellung geben zum Besten des ersten Soldaten, den Excellenz als Ihres Lobes wert bezeichnen werden.“

In der That hat Meixner jene Vorstellung gegeben;

ein Dankſchreiben des Kriegsminiſteriums vom 10. Auguſt 1866 erinnert ihn noch daran.

In auswärtigen Blättern erregte das aber großes Aufſehen, heftige Angriffe erfolgten gegen den Künſtler, der ja gebürtiger Preuße iſt (obgleich ſein Familienwappen mit einem ſpringenden Leuen zwiſchen zwei Sternen, aus Lüttich ſtammt), mancherlei Verſionen des Falles ſelbſt gerieten in Umlauf, — kurz, Meixner hat jene Regung des Wohlthätigkeitſinnes teuer bezahlt. Er iſt auch ſeither nie wieder in Berlin geweſen . . . Später einmal war Meixner in Graz und konnte ſich nicht entſchließen, die geſtürzte Größe zu beſuchen. Da ſagte man ihm eines Abends vor dem Stadttheater: „Dort an der Kaſſe ſteht Benedek und kauft ſich ſeine Loge.“ Ein gebrochener Mann in kurzer Lodenjoppe mit grünem Kragen, den Steirerhut auf dem Kopfe; nur der Schnurrbart und die Augen waren noch zu erkennen. Meixner ging hin und grüßte ihn. Benedek ſchrie auf vor Freude: „Meixner! Kerl, verdammter! Sie ſind hier und kommen nicht zu mir?“ . . . Das war ihr Wiederſehen.

Fanny Elßler.

30. Nov. 1884.

Am Fuße der Coburg-Baſtei in Wien liegt ein ſehr beſuchter Gaſthausgarten. Er beſteht größtenteils aus Kies, Laternenpfählen, die aber grün angeſtrichen ſind, und weißen Tiſchtüchern. Die Gäſte, die ihn im letzten Sommer beſuchten, erhoben ihre Augen oftmals mit einiger Verwunderung zum zweiten Stockwerk der Rückſeite eines hohen Miethauſes. Dort zieht ſich der Fenſterreihe entlang ein langer braunhölzerner Balkon, mit Glaswänden geſchloſſen. Die Sonne brannte ordentlich hin und erheiſchte den Schutz von allerlei Leinwanddächern und Rollvorhängen. Trotzdem waren einige der großen Fenſter ſtets geöffnet und man ſah von unten, wie die ganze Terraſſe mit hohen Topfgewächſen erfüllt war, zwiſchen denen eine Menge Käfige hingen. Und faſt immer ſah man ein oder zwei Paar Hände beſchäftigt, den zahlreichen gelbgefiederten Inſaſſen durch einen guten Biſſen oder vermehrten Schutz gegen die vorrückende Sonne oder ſonſtwie das Leben angenehm zu machen. Aber nur wenige, die hinaufſahen, wußten, daß dort ein Wiener Weltruhm hauſte, Fanny

Elßler, die Jenny Lind des Tanzes. Und wenn man es ihnen verriet und es erſchien zufällig auch ein grau umlockter Frauenkopf, vom wohlerhaltenen Typus der vorletzten Generation, im Fenſterrahmen, ſo waren ſie geneigt, dieſen für das Haupt der berühmten Dame zu halten, während er doch nur ihrer treuen Baſe, Fräulein Kathi Prinſter angehörte, die ſeit nahezu vierzig Jahren ihre unzertrennliche Genoſſin iſt. Nur ſelten erſchien der Kopf der einſt Vergötterten ſelbſt, und dann wunderte man ſich wieder, daß ſie die heißen Monate nicht auf dem Lande verbrachte; aber ſie war ſchon den ganzen Sommer krank und im ſtillen wurde allerlei Dunkles gemunkelt über ihre Nerven und ſchlimme Ausſichten in die Zukunft. Die Habitués des Burgtheaters und der Oper kannten aber dieſe zwei Köpfe gut, und Fanny Elßlers reizendes Profil, dem man kaum zwei Drittel ihres Lebens anſah, beſonders die feingeſchnittene Naſe, die ſeit Kriehubers Lithographie (1845) ſich noch veredelt zu haben ſchien, und der zierliche Kopf mit ſeinen noch immer dunklen Flechten, in denen hie und da ein Brillantſtern blitzte, gehörten zu den auffallendſten Erſcheinungen im ſtändigen Publikum der erſten Aufführungen.

Denn eine ſtille Lebensluſt, eine gleichmäßige Heiterkeit erfüllte noch immer ihr Daſein. Welche poetiſchen Frühlingsſtürme und tropiſchen Sommersgluten hatte ſie durchgemacht, bis ſie, viel zu früh für die anbetende Theaterwelt, ſich ſelbſt penſionierte, um fernerhin an ihren großen Erinnerungen wie an einem Ruhegehalte zu zehren. Hatte ſie doch keinerlei Grund, dieſen Erinnerungen auszuweichen,

denn obgleich in der Luft des Wiener Kongreſſes aufgewachſen und von ihrem ganzen Zeitalter auf Händen getragen, von den Mächtigſten der Welt wie ein Schoßkind verhätſchelt, durch und durch eine romanhafte Exiſtenz, deren Privatgeſchichte mit unſichtbarer ſympathetiſcher Tinte zwiſchen die Zeilen der leibhaftigen großen Weltgeſchichte ſelbſt hineingezeichnet iſt, hat doch ſtets ein taufriſcher Schimmer auf ihrem Leben gelegen, ein Nimbus der Vornehmheit und Vorwurfsloſigkeit, wie er wenigen Theaterzauberinnen zuteil wird. Neben der Bewunderung begleitete ſie auch die allgemeine Achtung durchs Leben. Niemand wußte Schlechtes von ihr, ſie hatte keinen Feind, ja ſogar keine Feindin. In ihrem eigenen Salon iſt dies in intereſſanter Weiſe zum Ausdruck gelangt. Regelmäßig am Donnerstag fand ein vertrauter Kreis ſich bei ihr ein, ein Kreis von eigentümlichſter Zuſammenſetzung. Das Bemerkenswerteſte an ihm waren die alten, die uralten, die eisgrauen Herren, welche kamen, um gleichſam eine gewohnte Andacht zu ihren Füßen zu verrichten. In ihrer Jugend hatten ſie die Jugend Fannys angebetet, in ihrem Alter konnten ſie es noch immer nicht laſſen, ihr Alter zu verehren. In dieſem Cercle von Greiſen ſaß ein hocharistokratiſcher Name neben dem anderen, hohe Militärs aus längſt verrauſchten Kriegen, Excellenzen und Durchlauchten in bunter Reihe. Aber die Zeit hatte ſie alle ſehr ſtill gemacht ... und ſie waren doch einſt auch recht laut geweſen, dazumal als noch Fürſt Karl Friedrich Schwarzenberg, der Generalfeldwachtmeiſter, der „Landsknecht“, die

immer elaſtiſche Seele dieſes Kreiſes war. Der Fürſt war Fanny bis an ſein Lebensende (1870) mit Begeiſterung zugethan und fühlte ſich in ihrer Nähe am heiterſten und jüngſten. Er überſprudelte dann von Witz und . . . Gedächtnis. Er konnte ganze Abende von ſeinen Erlebniſſen erzählen, von Jagd und Krieg, beſonders aber von den Gefechten und Abenteuern, die er als Karliſt im ſpaniſchen Bürgerkrieg beſtanden. Viele von dieſen Epiſoden hatte er auch bildlich darſtellen laſſen, vom alten L'Allemand, nicht dem jetzigen, aber dieſe Bilder bleiben weit hinter ſeinem mündlichen Vortrag zurück, denn der Fürſt erzählte fabelhaft lebendig, ſein Temperament (einige behaupten, auch ſeine Phantaſie) riß ihn alsbald fort und dann ſpielte er die Scenen ſeinen Zuhörern ordentlich vor, er ergriff den nächſtbeſten ſchwert- und pikenähnlichen Gegenſtand und, rittlings auf ſeinem Seſſel wie auf einem Schlachtroß ſitzend, zeigte er mit der Genauigkeit eines Fechtmeiſters, wie er bei San Vicente zwei Chriſtinos auf einmal vom Pferde ſtach und bei Carvajales den berühmten Zweikampf mit dem feindlichen Oberſtlieutenant ausfocht, . . . er produzierte jeden Hieb und Stich ganz genau. Das ſtand dem ſchönen Manne mit dem langen, ehedem rotblonden Vollbart und den noch immer himmelblauen Augen gar ritterlich, und man wurde nicht müde ihn zu hören. Aber dieſe kriegeriſche Ära des Fanny Elßlerſchen Salons war nun ſchon längſt dahin und auch die übrigen alten Herren hatten ſich nach und nach verloren, in ein beſſeres Jenſeits. Nur wenige waren noch da und kamen pünktlich, wenn auch nur um

in ihren weichen Lehnſtühlen, in die ſich niemals ein anderer ſetzte, ſofort einzuſchlafen und gar nicht mehr aufzuwachen bis 8 Uhr, wo dann der Kammerdiener mit gemeſſener Amtsmiene eintrat, um Durchlaucht oder Excellenz nach Hauſe zu bringen, unbeugſam, wenn auch die ganze Geſellſchaft ihn bat, den alten Herrn doch noch ein Viertelſtündchen dazulaſſen. Das ginge nicht an, meinte ſo ein Vielgeſtrenger, indem er Seiner Durchlaucht, wie einem Säugling, den Mund und die Naſe abwiſchte, denn er ſei verantwortlich für den regelmäßigen Gang dieſer alten Lebensuhr, an deren Gewohnheiten nicht gerüttelt werden dürfe. Die Jungen aber, welche die Arabesken um dieſe alte Garde bildeten, focht all dies nicht an; ſie trieben ihren Übermut ungeſtört fort, ob jene noch da oder ſchon fort waren, und die anmutige Hausfrau freute ſich des luſtigen Treibens.

Am ſeltenſten wurde in dieſem Kreiſe der verfloſſenen Triumphe gedacht. Ein Millionär kann ja nicht immer von ſeinen Millionen ſprechen. Und dann war das alles ſchon ſo märchenfern, daß es von Jahr zu Jahr unwahrſcheinlicher ausſah. Vor zehn, vor zwanzig Jahren war ihre Wohnung noch ein Muſeum und jeder Kaſten darin ein Archiv; aber je älter ſie wurde, deſto mehr räumte ſie mit dem Gerümpel der Vergangenheit auf; ſie verbrannte Tagebücher, Briefſchaften, Porträts, Zeitungen, ganze Albums, ſie hätte ja einen Winter hindurch heizen können mit ſolchen Reliquien. Und immer noch blieben genug Fäden übrig, welche niemals abriſſen. Oft und gern gedachte ſie der

Kinderzeit, deren beſchränkte Verhältniſſe ihr in rührend-humoriſtiſchem Lichte erſchienen. Wenn ſie ihrer Enkelin erzählte, wie ſie noch auf Haydns Knieen geſeſſen und mit ſeiner Berlocke geſpielt, wurde ſie wieder ganz jung; denn von Haydn, deſſen Noten ihr Vater mit kalligraphiſcher Sauberkeit kopierte, bis zu Johann Strauß hat ſie die Geſchichte des Wiener Tanzes durchgemacht. Der Tanz lag überhaupt der Familie im Blute. Drei der Schweſtern haben dem Ballet angehört. Die zweite, Thereſe, ſpäter Gattin des Prinzen Adalbert von Preußen, war eine ganz ungewöhnliche Erſcheinung, faſt ſechs Schuh hoch und dabei von ſeltenem Ebenmaß, eine jugendliche Juno. Fanny hat oft erzählt, wie Thereſe eigentlich keineswegs für den Tanz geboren war, ſie habe ſogar als Mädchen auffallend ſchlecht getanzt, ſelbſt die gewöhnlichen Geſellſchaftstänze, ſie ſei ſchwer und unlenkbar geweſen, ſo daß die „Buben" der Verwandtſchaft, die oft zu einem häuslichen Tänzchen kamen, ſie kaum vom Platze zu bewegen vermochten und möglichſt bald zu ihr, der Fanny, flüchteten. Die dritte Schweſter, Anna, hatte am wenigſten Talent für den Tanz, ſie blieb auch nicht lange beim Ballet, dann wurde ſie gewiſſermaßen von den begabteren Schweſtern auf Ruhegehalt geſetzt. Dagegen hatte ſie eine Couſine, welche wieder ein ausgeſprochenes Ballet-Naturell war. Ein hübſches, brünettes Mädchen, mit einem Teufelchen im Leibe und einem kecken Anflug von Schnurrbärtchen auf der Lippe. Dieſe machte viel Glück in der Lampenwelt, und da ſie im Bürgerſpital neben dem alten Kärntnerthortheater, wo ſie mit ihren

Eltern wohnte, vor Beginn der Vorſtellungen am Fenſter friſche Luft zu genießen pflegte, entwickelte ſich daſelbſt immer ein ganzer Schaukorſo, obgleich die Bewunderer beim Hinaufſchauen ſtets in Gefahr ſchwebten, überfahren zu werden.

Fannys Erfolge waren freilich etwas großartiger. Es giebt keine Tollheit, die ihre Zeitgenoſſen für ſie nicht begangen hätten. So manches iſt dieſer Tage hier wieder angeführt worden, was wir nicht wiederholen wollen. Aber einiges hat man vergeſſen, z. B. die Mode der Pferde mit enthaarten Schweifen in Petersburg. Das Publikum der ruſſiſchen Hauptſtadt war nämlich ſo außer ſich vor Begeiſterung, daß es Fannys Schlittenpferde ausſpannte (das war eben damals ſelbſtverſtändlich), da aber nicht das ganze Publikum ſich vor einen einzigen Schlitten ſpannen konnte, ſo entſchädigten ſich die uneingeſpannt Gebliebenen damit, daß ſie den drei Pferden ſämtliches Roßhaar ausrupften. Ringe aus dieſen Roßhaaren wurden damals von Spekulanten teuer verkauft, aber man darf wohl annehmen, daß dabei auch viele Fälſchungen vorkamen; die Pferde jedoch erſtand für ſchweres Geld ein ruſſiſcher Kavalier, der mit den gerupften Tieren auf dem Newskiproſpekt nicht wenig Parade machte und noch mehr Neid erregte. Schließlich mußte er dies aber doch aufgeben, denn es tauchten bald noch einige andere enthaarte Geſpanne in der Stadt auf, deren jedes das echte Elßlerſche zu ſein vorgab, wodurch der Beſitzer der Originale den Geſchmack an der Sache verlor. Zwei Jahre nachher wurde in London ein Geſpann

von „bare-tailed horses“ teuer verſteigert, weil man nachwies, daß es das echte war ... Die Ruſſen brauchten ſich übrigens ihrer Begeiſterung nicht zu ſchämen, denn die Pariſer thaten auch das ihrige. George Sand ließ einen Schuh Fannys in Gold faſſen und trank daraus bei ihren zigeunerhaft poetiſchen Gelagen. Theophile Gautier ſchickte ihr, ſo lange ſie in Paris war, jeden Tag ein Sonett. Alle Mädchen, die damals in Paris geboren wurden, taufte man auf den Namen Fanny. Der „Charivari“ brachte ein Bild, welches die Gefeierte darſtellte, mit der Landkarte von Frankreich als Mantel drapiert und die Krone Karls des Großen aus der Schatzkammer auf dem Kopfe. Delaroche malte ſie als Muſe des Tanzes (Sammlung Richard Wallace), und die Polizei warf drei Individuen in den Kerker, welche ſich verſchworen hatten, die Göttliche zu entführen.

Über ihre Erlebniſſe in Amerika könnte Fräulein Prinſter* am beſten berichten, denn ſie hat ſie auf ihrem Triumphzuge über die weſtliche Hemiſphäre unſeres Planeten begleitet. War ſie doch zugleich die Geſchichtſchreiberin dieſer Anabaſis, indem ſie fortlaufende Berichte über ihre Erlebniſſe an Bäuerles Theaterzeitung einſandte. Daß die Yankees ſich von den Europäern nicht ſpotten ließen, verſteht ſich ja von ſelbſt. Es ſcheint indes, daß in der Berechnung der Summen, welche Fanny von drüben nach Hauſe brachte, ein kleiner Nullenfehler obwaltet. Man ſpricht

* Sie liegt ihr zu Füßen begraben auf dem Hietzinger Friedhof.

und ſchreibt von 100 000 Dollar Reingewinn, nach über zweijähriger Thätigkeit. Ein alter Intimus des Hauſes verſichert uns dagegen, ſie habe drüben über eine Million Gulden verdient, ein naher Verwandter jedoch, der ſpäter durch Selbſtmord geendet, habe in unſeligem Wahne einen Teil davon wieder verſchleudert.

Ihren frühen Rücktritt von der Bühne hat die Elßler niemals bereut, obgleich ſie zeitlebens eine eifrige Theaterfreundin blieb. Auch dem modernen Ballet ſtand ſie ſehr objektiv gegenüber, wenn auch deſſen Fortſchritt ihr als ein Rückſchritt erſchien. Die heutigen Virtuoſinnen der großen Zehe, welche aus dem Tanz eine akrobatiſche Leiſtung gemacht haben, waren ihr gewiß nicht ſympathiſch, denn ſie wurzelte noch im »bel canto« des Fußes, ſie war Plaſtikerin und Mimikerin, eine große dramatiſche Künſtlerin, welche die Natur ſtimmlos geboren werden ließ, offenbar nur darum, weil ſie keine Stimme brauchte, um zu entzücken. Dieſer klaſſiſche Stil iſt, wie aus aller übrigen Kunſt, ſo auch aus dem Tanze verloren gegangen; naturaliſtiſche Bravour iſt alles, darum aber iſt auch heute keine Elßler mehr möglich.

Ludwig Arnsburg.

2. März 1888.

Mit großer Bereitwilligkeit findet sich das Publikum des Burgtheaters ein, wenn es gilt, den Veteranen Arnsburg als Jubelgreis zu begrüßen. „Ich bin keiner von den Großen," sagte er wohl mit Mephisto, denn er weiß auch bescheiden zu sein, aber man entgegnet ihm darauf: „Du bist einer von den Braven, Notwendigen, Unentbehrlichen im Burgtheater." Er ist sogar eine der merkwürdigsten Gestalten auf dieser Bühne. Er kommt uns heute kaum älter vor, als vor fünfundzwanzig Jahren, da wir ihn zum erstenmal sahen. Hatte er doch schon damals etwas eigentümlich Ältliches, Eingerostetes in seinem Wesen. Als er Anno dazumal in Dresden geboren wurde, erzählten sich dies die Leute vermutlich mit den Worten: „Heute ist der alte Arnsburg geboren worden." Vor einem Menschenalter schon sprach er mit dieser knarrenden, ungeölten Stimme von heute, aus einer eigentümlich hohlen Brust heraus, die nur zum Hüsteln gut schien, allenfalls auch noch zum Husten. Sein säuerliches Gesicht hatte schon damals die herben Runzeln, die jeder Stammgast

des Burgtheaters längſt gezählt hat und die ſich ſeitdem ſchwerlich vermehrt haben. Und ewiges Alter iſt ewige Jugend. Wer alt geboren iſt, wird nicht alt. Arnsburg erfreut ſich — man muß wohl ſo ſagen — großer Nachteile für die ſchauſpieleriſche Laufbahn. Wie Coquelin, beſitzt auch er eine Menge Eigenſchaften, die ein Schauſpieler nicht beſitzen ſoll. Aber alle dieſe Nachteile hat er mit beträchtlichem Talent zu Vorzügen umzuſchmieden, aus ſeinen Schwächen ſich eine Stärke zu machen gewußt. Er erwarb eine eigene Meiſterſchaft darin, ſein ſichtbares und hörbares Teil bis zum äußerſten Maß zu verflüchtigen. Er verwandelt ſich in ſeinen eigenen Schatten, um etwa ein hungerleideriſches Schneiderlein (wie im „Egmont“) zu der wünſchenswerten Fadenſcheinigkeit zu verdünnen. Gewiſſe Ehemänner mit umworbenen Frauen weiß niemand ſo in ihrer ganzen Unbehilflichkeit hinzuſtellen; gewiſſe Exiſtenzen von konventionellem Steifleinen, moderne und unmoderne, in Toilette und Koſtüm, ſind ihm ganz zu eigen geworden. Keiner weiß, wie er, den Eindruck eines Menſchen zu erzeugen, der phyſiſch oder moraliſch an einer zu engen Kravatte laboriert und einen ſteten tragikomiſchen Kampf gegen dieſe Würgerin führt. Vielleicht iſt dies ein Erbteil Fichtners, zu deſſen Ausfüllbewegungen es gehörte, die Hand unwillkürlich vorne an die Halsbinde zu führen. Und dabei verfügt er über die abſolute Trockenheit, welche um ſo komiſcher wirkt, als ſie von aller komiſchen Abſicht himmelweit entfernt ſcheint. In der That nimmt Arnsburg alles blutig ernſt, er iſt ſtets erſchreckt, eingeſchüchtert,

ängſtlich und ſcheint nicht die Hälfte von dem zu begreifen, was um ihn her vorgeht. Sein Famulus Wagner iſt ein guter Inbegriff dieſer Eigenſchaften. Arnsburg iſt noch durch die gute alte Schule des Burgtheaters gegangen und verkörpert noch jetzt ihre Überlieferungen. Er übertreibt nie, drängt ſich nie aus dem Geſamtbilde hervor und iſt ſtets einfach. Er iſt in ſeiner Art ein trefflicher Darſteller, ein Künſtler, und füllt das enge Eckchen, das er ſich auf der Bühne ausgeſucht, vollkommen aus. Das Publikum des Burgtheaters ſchätzt ihn nach ſeinem vollen Werte.

Von der toten Gallmeyer.

3. Februar 1884.

Die Praterſtraße war geſtern und heute voll toſenden Feiertagsgewühls, ein lebhafter Praterkorſo hatte ſich entwickelt, Fiaker und Equipagen rollten in langen Reihen ab und zu, dicht an dem Schmerzenslager der Künſtlerin vorbei, welche alle dieſe Tauſende mit ihrem Herzblute erheitert hatte zwei Jahrzehnte lang. In dem unfreundlichen grauen Hauſe neben dem Tatterſall, mit dem langen ſchmutzig-düſteren Hofe und den ſteilen Wendeltreppen, lag ſie in ihrer Wohnung, welche ſie zum nächſten Viertel gegen eine kleinere zu vertauſchen gedacht hatte, und ſtarb, ſtarb ſeit acht Tagen. Während unten ihr Publikum luſtwandelte, ſaßen oben drei Profeſſoren (der Chirurg Albert, der Frauenarzt Rokitansky und der Interniſt Draſche) beim Konſilium, das ſie nur auflöſten, um drei Stunden ſpäter wiederzukehren. Aber menſchliche Hilfe war vergebens und ſelbſt die Schmerzen kaum noch zu lindern. Zwei geübte Wärterinnen, eine von der Albertſchen, die andere von der Billrothſchen Klinik, pflegten die Kranke; bei den Barmherzigen Schweſtern, die ſie gern gepflegt hätten, iſt es

jetzt so voll, daß keine zu entbehren ist. Frau Rosa Purkholzer, die Gattin des bekannten Malers, war Tag und Nacht an ihrem Lager (zeitweilig von Frau Blasel abgelöst); sie war die älteste Freundin der Gallmeyer, seit achtundzwanzig Jahren dauerte dieser Bund und nur einen einzigen Tag waren sie während dieser Zeit entzweit, jedenfalls schon unter dem Einflusse der schweren Erkrankung. Die außerordentliche Lebhaftigkeit der Kranken verließ sie auch während des Siechtums nicht. Selbst mit geschlossenen Augen wußte sie alles, was in ihrer Wohnung vorging, sie hörte jeden Schritt im Vorzimmer und wenn sie die Augen aufschlug, mußte man ihr berichten, wer da gewesen. Sogar die kleinen Wirtschaftsangelegenheiten beschäftigten sie noch immer und ihre Blicke teilten sich zwischen ihrem Schreibtisch und der kleinen Hauskapelle, die sie sich in einer Ecke ihres Schlafzimmers eingerichtet hatte, mit Ampel, Altar und Betschemel, wie in einer Kirche. Die Thür ihres Vorzimmers aber ging in einem fort. Die treue Zofe Lisi, ihre Begleiterin auf der amerikanischen Rundreise, schaltete dort und konnte gar nicht genug Rede und Antwort stehen. Da saßen auf gepackten Koffern und Kisten („vor Nässe zu bewahren") — denn sie stand ja im Begriff, eine Gastspielfahrt nach Deutschland zu unternehmen — Freunde und weinten, und horchten auf Nachricht aus dem Krankenzimmer. Kollegen und Kolleginnen kamen und gingen. Da ist Fräulein Jenny Groß, die jugendliche Liebhaberin des Stadttheaters; vor vierzehn Tagen noch hat ihr Frau Gallmeyer aus Graz einen vier

Seiten langen Brief geſchrieben, voll Klagen über ihre traurigen Geſundheits- und Lebensverhältniſſe, über ihr einſames, freudloſes Daſein, ohne Familie und Wartung, und über die Undankbarkeit derer, denen ſie gutes gethan. „Ja, Wohlthun trägt Zinſen!“ ſo ſchloß dieſe melancholiſche Klage. Die junge Künſtlerin aber läßt ihr hineinſagen, daß ſie gekommen ſei, um ihr eine Geheilte zu zeigen, auch ſie ſei ſo ſchwer krank geweſen und wieder geſund geworden ... Die Thür geht wieder. Herr Girardi erſcheint, der Komiker des Theaters an der Wien. Er iſt troſtlos und ihm wird es nicht leicht, das mit Geſichtszügen auszudrücken. Vor neun Tagen noch, ſagt er, war er mit der Gallmeyer bei Frau Tellheim zuſammen. Karten lagen auf dem Tiſche. Die Gallmeyer griff darnach und ſchlug ſich Karten auf. „Na, ſchöne Sachen,“ rief ſie, „die Karten ſagen, daß eine gute Freundin von dir ſchwer krank werden und ſterben wird — und das bin ich!“ Und wieder geht die Thür. Der Telegraphenbote erſcheint. Eine Depeſche aus Gmunden von Baronin Prokeſch. Die Goßmann an die Gallmeyer! Ausdruck herzlichſten Beileids, innigſte Wünſche. Man meldet es der Kranken, als ſie wieder die Augen aufſchlägt, ſie freut ſich ſo ſehr über dieſes Zeichen, gerade über dieſes. Eine Viertelſtunde ſpäter verlangt ſie, man ſoll ihr das Telegramm vorleſen. „Brav, brav,“ murmelt ſie dabei ... So geht es fort den ganzen Tag. Freilich kommen auch andere, unliebere Gäſte. Die leidigen Gläubiger rühren ſich! Habt doch Geduld, ihr Herren, man möchte ruhig ſterben! ... Kein Möbel-

ſtück im Hauſe, das nicht gepfändet wäre. Wahrlich, ſie hat nicht übertrieben, die ehrliche Perſon, als ſie dem Steuermahner gegenüber behauptete, ſie habe keine Schätze mitgebracht aus Amerika.

Sonntag . . . Man hat erfahren, daß die Kranke um 6 Uhr morgens ausgelitten hat. In der wörtlichſten Bedeutung dieſes Wortes, denn ihr Hingang war ſchwer. Einen Schleier darüber. Die nächſten Freunde der Verblichenen füllen den Salon. Unordnung und Beſtürzung überall, aber auch ein Aufatmen, daß dieſes Märtyrertum endlich zu Ende iſt. Dazwiſchen ein Fremder, der ins nächſte Zimmer geht; es iſt der Tiſchler! So ſieht es in einem Totenhauſe aus. Die großen Lüſter in ihren grauen Leinenüberzügen, wie in Trauermänteln. Die vielen Uhren an den Wänden — ſie ſammelte ſie mit Paſſion — ſtill und tot. Da ein ſchwarzer Schrank, in den ein Feſt-Theaterzettel aus dem Jahre 1853 eingelaſſen iſt, dort ein prächtiger Tiſch, die Platte ganz mit unregelmäßig eingeſetzten Halbedelſteinen bedeckt und darauf ein merkwürdiges Gebilde amerikaniſcher Kunſt, ein Eiſenbahnzug nebſt Lokomotive ganz aus verſchiedenfarbigen Blumen zuſammengeſetzt. Ein ähnliches Kunſtwerk auf einem anderen Tiſch, ein voll aufgetakeltes, reich bewimpeltes Schiff aus Blumen, von deſſen Großmaſt das Sternen- und Streifenbanner der United States flattert. Wie öd und blöd dieſe Siegestrophäen berühren in ſo ſchwarzer Stunde. Auf dem Tiſche des Salons aber liegt der amtliche Totenſchein: „Frau Joſephine Siegmann, geborene Gallmeyer, recte To-

maſelli, Schauſpielerin, 45 Jahre, katholiſch, Witwe, geboren in Leipzig, zuſtändig in (?), geſtorben am 3. Februar, 6 Uhr morgens, Todesurſache ſeptiſche Bauchfellentzündung (Blutzerſetzung), wird begraben am 5. Februar, 2 Uhr nachmittags.“ Ein ſchauerliches Schriftſtück. Die Leiche ſelbſt liegt im dritten Zimmer; Hunderte von Menſchen, namentlich Damen, kommen und wollen ſie durchaus ſehen, aber niemand wird vorgelaſſen, denn in ihrem Teſtamente (vom Jahre 1880) hat ſich Frau Gallmeyer dies entſchieden verbeten. Ein Künſtler und alter Freund, der, ehe dieſe Verfügung noch bekannt war, die Tote ſah, kann ſich ſeither von ſeinem Entſetzen nicht erholen und wünſcht, er hätte ſie nicht geſehen. Der Tod iſt nicht ſanft umgegangen mit dieſer armen Frau. Man wird ihre Bahre, ihr Grab mit Blumen bedecken, ſchon hängen die herrlichſten Kränze in den Zimmern, Erzherzog Ludwig Viktor hat den allererſten (um 11 Uhr vormittags) geſchickt, Veilchen und weiße Roſen, ihre Lieblingsblumen. Man wird es thun, obgleich ihr letzter Wille auch dies verbietet. „Wie eine Bettlerin“ will ſie begraben werden, früh morgens, ohne Kränze und Blumen, im Maſſengrabe, und kein Stein ſoll auf ihrem Grabe ſtehen . . . Arme Gallmeyer, in welche Verzweiflung der Seele laſſen dieſe Worte blicken.

Bildende Kunſt.

Hans Makart.

4. September 1884.

Die Nachricht von dem ſchweren Leiden, das den berühmteſten Wiener Maler befallen, hat nicht ermangelt, in den weiteſten Kreiſen ſchmerzlich zu berühren. Die Angaben, die in die Öffentlichkeit drangen, waren dunkel, abſichtlich verdunkelt. „Ein hochgradiges Nervenleiden“, unter dieſem elaſtiſchen Ausdruck witterten die Freunde und bald auch ein größeres Publikum eine finſtere Thatſache, die ſie ſich ſelbſt nicht gern eingeſtehen wollten. Perſönlich hat ſich keiner von ihnen davon überzeugen können, denn der Kranke iſt ſelbſt für ſeine vertrauteſten Freunde unnahbar gemacht; er gerate, heißt es, ſchon bei der bloßen Erwähnung eines Beſuches in zu große Aufregung, als daß man ihn aus ſeiner Abgeſchloſſenheit herausreißen dürfte. Und ſo birgt jenes Gartenhaus auf der Wieden, dem man von außen nicht anſieht, daß es innen ein Feenpalaſt iſt, ein unheimliches Rätſel, an das jeder Kunſtfreund mit Bangigkeit denkt.

Denn was immer ſich kritiſch gegen den Makartismus einwenden läßt, es iſt nicht zu leugnen, daß mit dem kleinen

Salzburger Maler ein gewaltiges, zwingendes Element von naiver Genialität in die deutſche Kunſtwelt eingetreten iſt, oder vielmehr eingeſchlagen hat, wie ein Blitz. In Wien fühlt man dies natürlich lebhafter als anderwärts. Hier denkt man noch an jenes Jahr 1868, als die „Modernen Amoretten“ zur Ausſtellung gelangten und plötzlich ganz Wien fragte: „Wer iſt Makart?“ Man wußte noch nicht, ob da ein Komet am Himmel aufgegangen, oder ein Fixſtern; man ſah nur, daß es kein Planet und auch kein Satellit war, der mit geborgtem Lichte flunkert. Und dann kamen mit einer überſtürzten Raſchheit, die dem Publikum den Atem benahm, Schlag auf Schlag die großen, überraſchenden Bilder, welche alle Welt kennt. Die Peſt in Florenz, die Huldigung der Caterina Cornaro, die Abundantia, die Barke der Kleopatra, der Einzug Karls des Fünften in Gent, mit dem das Makartfieber ſeinen Höhepunkt erreicht, ja ſchon überſchritten hatte. In ſeinem Atelier, dieſem Muſeum, das man ſeine maleriſchſte Schöpfung nennen kann, ſchuf der kleine, ſchweigſame, ſchwarzbärtige Farbenkobold mit raſtloſer furia an ſeinen ungeheuren Leinwanden, die ſein Pinſel zu verſchlingen ſchien. Man mußte ihm zuſehen, wenn er daran ging, ſolche dreißig oder vierzig Quadratmeter mit Farben und Formen zu bedecken. Ein paar kleine, ganz oberflächliche Farbenſkizzen, auf denen nur im Allgemeinen die Werte nebeneinander geſetzt waren, und etliche Akte für die Hauptfiguren, das war ſeine ganze Vorarbeit für ein ſogenanntes „Senſationsbild“. Dann ſtürzte er ſich häuptlings in das dickſte Farbenmeer, in dem ihm

erſt wohl ward. Er begann am linken Ende und malte in einem Zuge fort, monatelang, Köpfe, Gewänder, Möbel, Schmuck, Blumen, Teppiche, Luft, wie ſie nach einander folgten, bis alle Leinwand bunt war. Eine ſtille Berſerkerwut des Schaffens beherrſchte ihn, er wartete nicht aufs Trocknen, ſondern benützte die heftigſten Trockenmittel und malte naß ins Naſſe hinein, gewaltſam zwang, improviſierte er ſeine Effekte in den kürzeſten Zeiträumen. Noch wenn das wandgroße Bild in der Ausſtellung hing, den Tag vor der Eröffnung des „Salons“, ſah man den kleinen Gewaltmenſchen in ſeinem halbpolniſchen Koſtüm auf der Leiter an der Wand herumklettern und mit wuchtigen Bürſtenſtrichen in ſeine Tonmaſſen hineinarbeiten. Er war ein Improviſator der Farbe, ein Feuerwerker der Palette, welcher ſeine brillanten Fronten mit kecker Hand entzündete, unbekümmert um die Zukunft, im Dienſte des ſouveränen Augenblicks.

Die ungewöhnlichen Erfolge, welche auf dieſe Art erreicht wurden, ſind vielleicht nicht dauerhaft, aber ſie gingen tief. Sie wühlten die ganze Bevölkerung auf. Niemals zuvor iſt in Wien ein Maler ſo populär geweſen. Nur die Kunſtfreunde kennen Canon und Angeli, aber der letzte Vorſtadtmenſch, der nie in einem Bilderſaal geweſen, kennt „den“ Makart. Und ſein Erfolg reichte weit über das hinaus, was er malte. Sein Name wurde ein Feldgeſchrei, eine Richtung; ein Stil. Denn er war in Wien aufgetreten wie ein Achtundvierziger nach langer Reaktionszeit. Er kam, um einem farbloſen Menſchenalter den Todesſtoß zu geben und die Farbe auf der modernen Palette wieder

lebendig zu machen. Die Epoche großer deutſcher Zeichner, von Carſtens bis auf Rahl, hatte ſich allgemach ausgelebt; nun kam der Rückſchlag und er faßte ſich vorderhand in dem Namen Makart zuſammen. Der Umſchwung konnte gar nicht vollſtändiger ſein, er griff auf alle Gebiete über. Nicht nur die Wolter ließ ſich als Kleopatra, Adelheid oder Meſſalina von Makart ankleiden, ſondern alles ohne Ausnahme wollte plötzlich „maleriſch“ werden. Man fürchtete ſich nicht mehr vor der ſinnlichen Pracht der Erſcheinung. Man trug „Makartrot“, man ſetzte ſich weitausgreifende Makarthüte auf, man machte in Koſtüm und Mobiliar eine augenſchwelgeriſche Plüſcheepoche in den üppigſten Makartfarben durch, in Granatrot, Pfauenblau, in der wollüſtigen Skala vom dunklen Olivengrün bis zum zarten Perlgrau. Etwas Berückendes, eine unbeſtimmte Trunkenheit lag in dieſer ganzen Sphäre, eine muſikaliſche Stimmung, zugleich melancholiſch und übermütig. Darin barg ſich freilich auch die Klippe eines ſchließlichen Scheiterns, der Keim der Lächerlichkeit, wenn man die gedanken- und ſchwungloſe, lederne, pappene Proſa einer bürgerlichen oder mangelhaft geadelten Ringſtraßenmenſchheit ſich in ſolchen Prächten wälzen ſah.

Aber bei Makart ſelbſt war die Kunſt zugleich der Menſch, und dies hat viel dazu beigetragen, beides mit einem eigentümlich berückenden Nimbus zu umgeben. Makart hielt ordentlich Hof in den zwei Paläſten, in welche er die nüchternen Nebengebäude des k. k. Gußhauſes umgezaubert hatte. Er hatte ſeinen Hofſtaat, der ihn vergötterte, und ein Kreis ſchöner Frauen wetteiferte, ihn zu verhätſcheln. Er gab

glänzende Feſte, Koſtümbälle, auf denen mitzuglänzen der hohe Adel nicht verſchmähte. Seine Phantaſie brauchte ſolche exotiſche Nahrung; lieber nicht leben, als ſich den Genuß verſagen müſſen, eine Nacht hindurch in der vollblütigen authentiſchen Rubenswelt zu atmen, oder im bizarren Trachtengewühl der Incroyablezeit. War er darum hochmütig, weil er den Weihrauch gern roch, den man ihm ſtreute? Dieſes blaue Gewölk gehörte eben mit zu dem regenbogenfarbenen Nebel, der ihn für die läppiſchen Dinge dieſer Welt umwebte. Und dann, mit welcher Beſcheidenheit wußte er eigentlich dieſen blauen Dunſt zu atmen. Er war dabei ſo ganz der gute Kamerad, der bis aufs Äußerſte hilfreiche Freund, der unverdroſſene Ratgeber in der Kunſt, dem ſo mancher der Jüngeren (Charlemont z. B.) ſein Emporkommen verdankt. Seine Partei (die Gegner dürften ſie lieber „Clique“ nennen) hat ihn ſtets einfach, ehrlich, großmütig gefunden und die Künſtlergenoſſenſchaft als Ganzes verdankt ihm manche freigebige Förderung ihrer Zwecke. Oder ſoll man ihn verſchwenderiſch nennen, weil er des Geldes nicht achtete, wo es galt, einen koſtſpieligen Traum von Schönheit und erhöhter Lebensfreude auf einige kurze Stunden zu verwirklichen? Er hatte eben die Naivetät ſeiner tropiſchen Phantaſie, einer aber- und wundergläubigen Kinderphantaſie, die auch das Märchen für bar nimmt und mit der Wirklichkeit ein unbewußtes, ſchließlich doch künſtleriſches Spiel treibt. Er lebte ſeine Bilder weiter, ſo gut es ging, und hinwiederum malte er aus ſeinem Leben heraus und aus ſeinem Träumen, das er vom Leben nicht

ſondern mochte, noch konnte. Wenn man die landläufige Klage der Kunſtkritik hört, daß es den modernen Künſtlern vor allem an Naivetät fehle, darf man nur nicht an Makart denken, deſſen Lebenselement eben dieſe ſeltene Eigenſchaft war, dieſer Reichtum, der eigentlich aus einem Mangel beſteht oder umgekehrt. Übrigens war der Künſtler auch immer empfänglich für ſchlichtere geſellige Vergnügungen. In dem Hinterſtübchen der Gauſeſchen Bierhalle war er Jahr um Jahr der Mittelpunkt eines jour fixe von Künſtlern, die eine harmloſe Begeiſterung aus dem kühlen Pilſener ſchöpften. Und auch die Kegelgeſellſchaft im Winter hat er nicht vernachläſſigt; ſie hat vorigen Winter ſogar ein Album herausgegeben, gezeichnet von ihren Mitgliedern, und Makart lieferte dazu eine Darſtellung der neun Kegel, die als lauter flotte weibliche Figürchen erſcheinen.

Den glänzendſten Augenblick ſeines Künſtlertums hat Makart am 24. April 1879 erlebt, als er mitten im „Hiſtoriſchen Feſtzug der Stadt Wien“ an der Spitze der Künſtlerſchaft vor der Hofloge vorüberritt und den befiederten Rubenshut vor der kaiſerlichen Familie grüßend ſchwenkte. Der hiſtoriſche Feſtzug war ſein Werk geweſen und ſeine perſönliche Huldigung erſchien nun wie die künſtleriſche Pointe des Ganzen. Das Publikum fühlte dies und brach unwillkürlich in ſtürmiſchen Beifall aus, der wie Rottenfeuer die endloſen Tribünenreihen entlang knatterte, dem kleinen dunklen Reitersmann folgend, der ſo unſicher auf ſeinem Schimmel ſaß, aber dieſe feſtlichen Maſſen mit ſo ſicherer Hand gelenkt hatte. Selten wird einem Maler

eine ſolche unmittelbare Huldigung zuteil, denn im Saal der Kunſtausſtellung klatſcht man nicht Beifall und ruft den Verfaſſer nicht vor die Lampen. Bei dieſer Gelegenheit ſah man auch das erſte und einzigemal deutlich, was man dem dekorativen Genie Makarts verdanken könnte, wenn man wollte. Aber das moderne Wien bot kein Feld für ſo koſtſpielige Bethätigungen. Solche Prachtgemächer, wie das, was er für den Bankier Nikolaus Dumba einrichtete, blieben vereinzelt. Die großen Säle des Rathauſes, der Hofmuſeen, bei deren Ausſchmückung er hätte ſein Meiſterſtück leiſten können, waren ihm nicht beſchieden, denn die erſteren ſind gotiſch und Makart iſt ein Spätrenaiſſancemenſch, für die letzteren beſtellte man bei ihm wohl Deckenbilder, an denen er zuletzt noch arbeitete, aber ihre architektoniſche Faſſung blieb in der Hand der Architekten Haſenauer.

Doch wie? Dieſe Zeilen haben unvermerkt faſt den düſtern Ton eines Nekrologs angenommen. Sollte es denn wirklich ſchon heißen: Hans Makarts Glück und Ende!? Sollten wir nur ein Meteor haben über den dunkeln Himmel fahren ſehen und zerſtieben in farbig blitzende Funken? Leider ſcheint die Prognoſe ſehr zweifelvoll zu ſein. Man ſteht vor einer geiſtigen Dämmerung und weiß nicht, ob aus ihr ein neuer Tag hervorgehen wird, oder die Nacht. Man will behaupten, der Zuſtand des Künſtlers gleiche auffallend dem, der dem Zuſammenbruch des unglücklichen Komikers Matras vorhergegangen. Allerdings ſchwirrt jetzt Vieles über die Sache in der Luft, was nur Gerücht, Vermutung oder Erfindung ſein mag. Wer wollte dieſe Echos

weitergeben? Aber unwillkürlich greift man in ſeine eigenen Erinnerungen weiter zurück und ſucht nach Symptomen. Vielleicht mit Unrecht, denn, mein Gott, was wird nicht als Symptom erſcheinen, wenn man es unter ein gewiſſes Licht rückt? Es ſind ſchon andere Leute ſchweigſam geweſen bis zum Übermaß und ſind ganz und gar in ihrem Fach aufgegangen, nach dieſer einen Seite Genies, nach jeder anderen .... keine; und man hat bei ihnen doch kein geiſtiges Leiden beobachtet. Man erinnert ſich wohl jetzt, daß die Mutter des Künſtlers oft genug erzählt hat, wie ihr Sohn als Kind einmal einen harten Fall auf den Kopf gethan; ſo lange er ſich als genial erwies, dachte niemand daran, jetzt fällt es einem und dem andern plötzlich ein, vielleicht ohne triftigen Grund. Man kennt die Anekdoten über Makarts Schweigſamkeit; einige davon ſind typiſch geworden, z. B. wie die Gallmeyer, nachdem er bei Tiſche eine halbe Stunde lang ſtumm neben ihr geſeſſen, plötzlich ſagt: „Na, Herr von Makart, jetzt red' mer wieder von was anderm.“ Ich entſinne mich einer ganz charakteriſtiſchen Scene aus dieſer Sphäre. Es war ein gemütlicher Abend bei Makart. Künſtler, junge Frauen, Schriftſteller, ein paar Grafen, ein Fürſt. Man hatte geſpeiſt, die Flaſchen knallten noch, es lag eine wohlige Schwüle über der Verſammlung, eine köſtliche Deſſertſtimmung, die in einen leichten Duſel hinüberſpielte. Plötzlich fühlt eine junge Salondame des Burgtheaters (ſie hat ſeither hoch hinaufgeheiratet) eine Berührung der bloßen Schulter. Sie ſieht ſich um; es iſt der Hausherr. Sie hat ſeinen leichten Tritt auf dem dicken

Teppich, unter dem ein zweiter und dritter liegt, nicht gehört. Er ſagt kein Wort, er ſieht ſie an, nein, er ſieht durch ſie hindurch, als ob ſie Luft wäre. Er winkt mit einem Wimpernzucken, ſie kann nicht widerſtehen, nicht einmal fragen, ſie muß ſich erheben und ihm folgen. Er geht ſtill und langſam voran, durch das Labyrinth von gewundenen Holzſäulen, ſchimmernden Krügen und vergoldeten Himmelbettengeln, zwiſchen Bildern, Trophäen, Stickereien und koſtbaren Nichtſen aus allen Jahrhunderten und Himmelsſtrichen hindurch. Sie verſchwinden, ohne daß es jemand bemerkt. Nach einer Stunde fällt es einem der Gäſte plötzlich ein: wo iſt der Hausherr? Man fragt, man ruft, man ſucht. Keine Antwort, keine Spur. Man durchforſcht das ganze Haus — umſonſt, endlich erſteigt man auch eine halbverſteckte Treppe im Hintergrunde des Ateliers. Sie führt zu einer Erkerniſche empor, einer Art Boudoir in der Luft, einem Neſt des Schweigens, ausgepolſtert mit den köſtlichſten Geweben des Oſtens, keinem Sonnenſtrahl zugänglich, nur von dem brütenden Roſenſchimmer einer Ampel erfüllt. In dieſem Allerheiligſten findet man endlich die Verſchwundenen. Sie ſitzen, tief in Kiſſen verſunken, er rechts, ſie links, einander gegenüber und ſchweigen. Er hat ſie dort hingeſetzt, ohne ein Wort zu ſagen, und hat ſie ſeitdem nur angeſchaut, oder auch das nicht. Es iſt ihr unheimlich geworden unter ſeinem ſtillen, brütenden Blick, der ſie mit einer Art Magie in dieſem Dunſtkreis von vagen Träumereien, von wogenden Nervenſtimmungen gefangen hielt. Eine Haſchiſch- oder Opiumſtimmung war auch über

ſie gekommen unter dem Druck dieſes Schweigens, dieſes Seins ohne Denken, in das er ſie mit ſich hineinzog. Sie wird das ſeltſame Abenteuer niemals vergeſſen . . .

Gar manchesmal iſt er während ſolcher Sympoſien ſo verſchwunden und manchmal faſt nicht aufzufinden geweſen. Einmal entdeckte man ihn nach langem Suchen, als man ſogar den Garten ſchon mit Lichtern durchſtöbert hatte, auf dem ſteilen Dache des Hauſes. Sein vergnügtes Lachen aus der finſteren Luft herab, als er die vergebene Mühe und Unruhe der Suchenden beobachtete, machte ſie auf ſeine gefährliche Lage aufmerkſam. Sie riefen und lockten ihn, aber er wollte durchaus nicht herunter und kletterte in beängſtigender Weiſe hin und wieder. Gewalt anzuwenden wagte man nicht, denn er ſuchte ſich ihr durch waghalſige Sprünge zu entziehen. Schließlich griff man zur Liſt und ging ſcheinbar auf ſeine Idee ein, den Schauplatz des Feſtes aus den Salons auf das Dach zu verlegen. Darüber freute er ſich nicht wenig und geſtattete, Leitern anzuſetzen und zu ihm hinauf zu klettern. Als man ihn erſt gefaßt hatte, brachte man ihn freilich ſchleunigſt in Sicherheit. Dieſe Epiſode führt der Leſer vielleicht auf den Geiſt des Weines zurück. In der That war das Nervenſyſtem des Künſtlers dieſer Macht niemals gewachſen; er trank ein Glas Bordeaux und war bereits völlig unterlegen; dann konnte er freilich fortzechen, ohne ſeinen Zuſtand noch merklich zu verſchlimmern. In ſolcher Verzückung tanzte er auch gern, obgleich er für dieſe Kunſt gar kein Talent hatte, und wählte ſich dazu am liebſten Tänzerinnen von

gebietendem Wuchs, was bei der Kleinheit seiner eigenen Figur die Sache nicht besser machte. Doch auch ohne solche Einflüsse von außen war er zuweilen eigentümlichen Sinnesverwirrungen unterworfen und handelte dann aller Raison zuwider, ja mit völliger Ignorierung der einfachsten Naturgesetze. Dadurch geriet er einmal am Gmundener See in Gefahr zu ertrinken. An einem einsamen Plätzchen des Ufers hatten seine Freunde sich in die Flut gestürzt und tummelten sich darin als gute Schwimmer mit Behagen. Die blaue Woge, die blanken Körper, das fröhliche Geschrei und Getümmel benahmen dem einzigen Zuschauer den Kopf, die Phantasie ging mit seinem Willen durch und die ganze Sache erschien ihm so selbstverständlich, daß er die Kleider abwarf und sich auch in den See stürzte. Da er nun nicht schwimmen konnte, hatte man seine liebe Not damit, ihn wieder aufs Trockene zu bringen. Als man ihn dann fragte, was er sich eigentlich gedacht habe, als er sich, ohne Schwimmer zu sein, ins tiefe Wasser stürzte, antwortete er ganz ruhig: „Nun, ich dachte mir: wenn es mir beschieden ist, zu ertrinken, so werde ich ertrinken, wenn aber nicht, so wird man mich schon herausziehen.“ Solcher Fatalismus ist zu uneuropäisch, als daß man ihn nicht auf eine augenblickliche Störung der logischen Funktionen zurückführen sollte. Doch ist Ähnliches auch noch anderweitig vorgekommen. Einmal war der Künstler krank, ernstlich krank und glaubte sich zu heilen, indem er die Augen schloß wie Vogel Strauß, und das Übel nicht sehen wollte. Schließlich kamen seine Freunde dahinter und zwangen ihn, vernünftig zu sein, indem sie

ihn mit offener Gewalt in einen Wagen packten und mit ihm zum Arzte fuhren ... Von ſeiner Verheiratung hat man allgemein die beſten Folgen erwartet, phyſiſch und moraliſch. Wien war nicht wenig erſtaunt, als es eines Morgens erfuhr, daß zu ungewöhnlich früher Stunde in Hietzing bei Wien die Trauung Hans Makarts mit Fräulein Bertha Linda, der ehemaligen Primaballerina der Hofoper, ſtattgefunden habe. Das Pärchen lebte ſtill und zufrieden in ſeinem Gartenheim; ſtatt der geräuſchvollen Koſtümfeſte gab es nur noch kleine Diners und Soupers im vertrauteſten Kreiſe, obgleich Makart ſich einen neuen, reizenden Speiſeſaal konſtruiert hatte, indem er die Decke des früheren, der ſich im Erdgeſchoß befand, durchbrach und den Raum des darüber liegenden Gemaches in die perſpektiviſche und dekorative Wirkung einbezog. Zuweilen ſah man das intereſſante Paar auf einem Koſtümballe der Künſtler, z. B. vor zwei Jahren in zwei unvergleichlichen ſpaniſchen Koſtümen aus alten Goldſtoffen, deren überwuchernde Stickerei ſich in zollhohen großen Buckeln über den Stoff erhob; die beiden zierlichen Menſchengeſtalten ſahen aus, als wären ſie in zwei Basreliefs aus purem Gold gekleidet. Den Stoff hatte ſich Makart aus Spanien mitgebracht, denn von Granada bis Kopenhagen und von Kairo bis in die verſteckten Gebirgsdörfer ſeiner Heimat reichten die Quellen, aus denen er mit merkwürdigem „flair“ ſeine Raritäten zu ſchöpfen wußte. Auch dabei erlebte er ſo manches. So trat er einſt in einer entlegenen Gaſſe Kopenhagens in einen Trödlerladen, um zu ſchnüffeln und womöglich wohl-

feil etwas Gutes zu kaufen. In fremdem Lande war er ja ein Unbekannter, während ihn in Österreich und Deutschland jeder Händler kannte und daher die Preise von vornherein entsprechend hoch stellte. In der That fand er bei dem Trödler Dinge, die ihn reizten, und fragte nach dem Preise. „Für Sie, Herr Makart," antwortete der Mann, „werde ich einen ganz besonderen Preis machen." Er hatte den Wiener Sammler sofort erkannt . . . und damit auch schon sein Geschäftchen verdorben . . .

Doch dies nur nebenbei. Man kann eben von Makart nicht sprechen, ohne daß einem fortwährend solche Einzelheiten einfallen. Ob der Trödler von Kopenhagen den armen, verstörten Kranken von jetzt noch erkennen würde mit seinem ergrauenden Haar und erloschenen Blick? . . . Man weiß nicht, ob man noch hoffen darf, aber man kann sich trotz alle- und alledem nicht enthalten, noch zu hoffen. Das Nervensystem des Menschen ist so unberechenbar, daß es in solchen Fällen sogar zum Optimismus berechtigt. Wir wünschen es aufrichtig — und selbst die Gegner der Makartschen Kunst wünschen es gewiß mit — daß diese Sonne nach vorübergehender Verfinsterung noch einmal hell und dauernd aufleuchten möge über der deutschen Kunst, und daß diese Welt von allen Farben nicht so vorzeitig, in den ersten Nachmittagsstunden ihres Glanzes, untergehe in ewiger Nacht.

Hans Makart.

(Am Tage vor ſeinem Begräbnis.)

5. Oktober 1884.

Der Himmel iſt blau, die Bäume ſind grün und bunt, die Häuſerzeilen ſchimmern und die Fenſter blitzen, und die milde Herbſtſonne legt unter das ganze Bild einen Goldgrund, als wäre es von Hans Makart. Und man iſt ſchier verwundert über das alles, denn man hat die Empfindung, als müßte gerade jetzt urplötzlich alle Farbe gewichen ſein aus dem Antlitz Wiens. Die Farbe Wiens iſt ja geſtorben, Freitag abends um neun Uhr, bei Sturm und Regen, zu einer grau in grau gehaltenen Todesſtunde, und Montag wird ſie eingeſcharrt werden in den fahlen Sand des Zentralfriedhofs, dieſen durſtigen Sand, in dem die tauſend ſprudelnden Bäche und majeſtätiſchen Ströme des Wiener Lebens ſich verlieren, wie Wüſtengewäſſer ohne Mündung.

Alter Zeitungsbrauch verlangt von mir in dieſem Augenblick eine Reihe von Betrachtungen über das Leben und Wirken des „Verblichenen“. Ruhige und wohlabgewogene Bemerkungen über ſeine Kunſt und Natur, ein mit

wenigen Zügen ſcharf umriſſenes Geiſtes- und Leibesbild des „viel zu früh Entriſſenen“, objektiv, treffend, geiſtreich und ſogar ein wenig pikant. Ich glaube jedoch nicht, daß ich heute damit dienen kann. Dieſer Tod kommt mir ungelegen, er macht mich nervös, und ich habe an ihm nicht die rechte Nekrologiſtenfreude. Warum biſt du nicht um ein Menſchenalter ſpäter geſtorben, Hans? Du hatteſt ja Zeit, warſt noch ſo jung, Mittag war für dich kaum vorüber, und ſtatt eines ſtärkenden Mittagſchläfchens haſt du dich in den Schlaf der ewigen Mitternacht geſtürzt. Gewiß, das iſt ein merkwürdiger Aktſchluß, romantiſch über die Maßen, ſogar tragiſch. Er paßt auch völlig zu deinem Lebenslauf, dieſem raſchen, ſtürmiſchen, praſſelnden Meteorenflug über ſchwarzen Himmel, an dem die Sterne vor dir erſchrocken auseinanderſtieben. Die Bahn iſt frei, bis an den tiefſten Horizont; dort, zwiſchen den Sternbildern Tiepolo und Delacroix wirſt du ohne Zweifel niedergehen, die Kunſtaſtronomen haben es längſt genau ausgerechnet, da plötzlich . . . kaum über den Zenith hinaus . . . ein Krach . . . nicht einmal ein Krach, nur ein ſtilles Zerſtieben und Auseinanderſchießen in roten, gelben, blauen Funkenblitzen. Warſt du denn nur eine Sternſchnuppe? Oder gar nur eine Rakete? Es ſoll vorgekommen ſein, ſagen die Sternkundigen, daß auch Fixſterne plötzlich in nichts zerſtoben ſind, wie du.

Ein großer Dichter hat das Genie beneidet, das jung ſtirbt. Er ſelbſt iſt eins geweſen, aber dabei neunzig Jahre alt geworden. Daß ich ihn nicht da hinſtellen kann an dein Totenbett, Hans, damit er dir in die ausgelöſchten Augen

ſieht — denn du warſt ja nichts als Auge — und ſich ſchämt über ſeinen ſchlechten Witz, den er für Lebensweisheit gehalten! Was meinſt du, Hans, hat ſich Mozart glücklich gefühlt, daß er ſo hübſch jung verſterben durfte und nicht mehr ſeine leidigen Meiſterwerke ſchreiben? Oder Schubert, daß er ein paar hundert Nachtigallenlieder mit hinübernehmen durfte ins taube Nichts? Oder Ferſtel, daß er nicht mit Schmidt und Hanſen weiter zu ringen brauchte um die Palme, die man dem Toten mit größter Zuvorkommenheit auf den Sarg legte? Die Wiener Luft ſcheint nicht recht zuträglich zu ſein für die Nerven der Genies; warum warſt du nicht etwas gröber gebaut und beſaitet, armer Hans, daß du auch achtzig Jahre hätteſt alt werden können und tauſend mittelmäßige Maler drillen und zuletzt „volle Penſion“ genießen? Aber du warſt, wie man's deinen Bildern nachſagt, ein Feuerwerk des Augenblicks, erſtaunlich, blendend, und vergänglich. Zu einem zarten Gerippe verzehrt, dem Skelett eines Kindes, liegſt du auf deinem Sterbebett, und deine Kindesſeele iſt aus dem ſchwachen Gehäuſe entwichen. Wie ein Unmündiger biſt du durch das Leben gewandert, großjährig und urkräftig nur in deiner Kunſt. Du warſt ein Auge und eine Hand, nichts weiter; aber welches Auge und welche Hand! Ich habe dich noch geſehen mit breitem Pinſel an ungeheuren Leinwanden entlang raſen und Feuerſtröme von Farbe über Flächen ausgießen, die du kaum überſehen konnteſt. Und auf hoher Leiter an Wänden auf und nieder klettern, die von deinen Farben fieberiſch glühten.

Ja, du warſt ein großer Verſchwender. Mit vollen Händen warfſt du alles in die Menge, was du hatteſt: deine Kunſt, dein Geld, dein Leben. Mit deinem ganzen Haben, Sein und Werden haſt du die Welt bewirtet dein Leben lang. Eigentlich hätteſt du vor dreihundert Jahren leben ſollen, dann wärſt du ein Fürſt geweſen, wie Rafael und Tizian, oder nach dreihundert Jahren, dann wärſt du ein Hoheprieſter geworden jener neuen Religion, welche nach David Strauß und ſeinesgleichen Kunſt heißen wird. Aber in unſerer Zeit der Prozente und Courtagen und Nationalitäten und Sozialiſten und Probleme und Fragezeichen? Du warſt verſpätet und verfrüht, armer Hans. Man hatte keine Dutzende von Millionen für dich, um deine Träume in Marmor und Erz zu verwandeln. Die Millionen ſind heutzutage ſo teuer, und Brot, Papier und Schießpulver gehen allem vor. Aber die Welt iſt freigebig und kunſtſinnig, ſie hat dir wenigſtens erlaubt, zu träumen ... und deine Träume ſelbſt zu bezahlen. Weißt du, armer Hans, daß du der größte Träumer unſerer Zeit warſt? Jetzt darf ich dir's wohl geſtehen, ich habe immer daran gezweifelt, ob du den Unterſchied zwiſchen Kunſt und Leben auch nur geahnt haſt. Deiner Werkſtatt hat zum Bilde nur gefehlt, daß man ſie an die Wand hängen konnte. Die Rubensabende und Directoirenächte im Koſtüme, die du deinen Freunden gabſt, waren Fieberphantaſien, in denen du dich anſtrengteſt, dich und die Welt in einen holden Schein, in eine prächtige Lüge zu verflüchtigen. Du lebteſt weiter, was du zu malen begonnen,

und malteſt fertig, was du niemals voll erleben konnteſt in dieſer ſpröden Zeit. Haſt du nicht mit der goldenen Kleopatra auf dem Nil gefiſcht und biſt du nicht auf dem Leibpferde Karls V. ſitzend eingezogen in Gent, von den ſchönen Frauen deiner rauſchenden Feſtnächte begleitet? Hand aufs Herz, armer Hans; haſt du deine ſieben Todſünden alle nur gemalt, oder einige auch begangen in der ſchönen Selbſtüberhebung der jugendlichen Sinne, die den Rauſch ſuchten, um ihn in Schönheit zu verwandeln und die Todſünden des Fleiſches in Kardinaltugenden der Kunſt? Wie konnteſt du nur ſo naiv ſein in dieſer rechnenden, feilſchenden, ſuperklugen Zeit? Wir Kunſtkritiker nennen das nämlich „naiv", was du warſt, und kränken uns ſchon ſeit ein paar hundert Jahren, daß dieſe Eigenſchaft den Künſtlern ganz und gar abhanden gekommen, zum höchſt beklagenswerten Schaden der bildenden Kunſt. Doch ſage einmal, armer Hans, denke ein Weilchen nach und definiere mir dann in Kürze den Begriff „naiv". Siehſt du, du ſchweigſt. Du weißt es nicht, haſt keine Ahnung davon, und biſt es doch ſelber, ganz und gar, immerdar geweſen, in allem und jedem. Und ſiehſt du, gerade das heißen wir „naiv". Und das war dein größter Schatz, ein Nichtwiſſen, das ſich und uns durch Können entſchädigt. Darum haſt du auch wohl gar nicht geahnt, daß du eine Notwendigkeit warſt in der allgemeinen Kunſtentwicklung, daß du kommen mußteſt, und zwar ungefähr zur Zeit, als du kamſt. Denn eine farbloſe deutſche Zeichenkunſt hatte ſich ſoeben ausgelebt und war zur Schablone geworden, da brachteſt du

den farbigen Umſchwung. Und mit einem Schlag hatte die ganze deutſche Kunſt ein anderes Geſicht, und ihr nach das ganze Kunſtgewerbe. Das war aber auch echt öſterreichiſch, und wo ſonſt hätte die tote deutſche Farbe, die Muſik des Auges, auch wieder aufleben können, als im muſikaliſchen Wien? An all das haſt du freilich nicht entfernt gedacht, denn wenn du daran hätteſt denken können, wärſt du gar nicht der Mann geweſen, es auszuführen.

Armer, toter Mann! Steh' auf, ſteh' auf, es giebt noch Arbeit für dich in Wien, viel Arbeit. Es ſind noch Paläſte ungebaut, die du in zehn Jahren wirſt ſchmücken ſollen. Es giebt noch große Fragen der Kunſt und der Mode zu löſen, an denen die Künſtler und Schneider der ganzen Welt verzweifeln. Wir ſtehen vor dem großen Problem der Polychromie in Kunſt und Leben. Soll es heißen: Tod dem weißen Stein und dem ſchwarzen Frack, oder nicht? Sollen Baumeiſter und Bildhauer in Farbenblindheit dahinleben, oder die Keime, die du in Hanſen und Tilgner weckteſt, aufgehen zu voller Blüte? Der Verſtand der Verſtändigen wird dieſes große Problem nicht löſen; nicht einmal das „Ob", noch viel weniger das „Wie". Da braucht es eines großen, ſchöpferiſchen Inſtinktes, das aus ſich ſelbſt unbewußt das Rechte trifft, eines ſouveränen Farbentriebes, wie der deine, der die Welt des Schönen von der Gedankenbläſſe der Gelehrſamkeit heilt und ihre lange Verzauberung bricht. Steh' auf, Hans Makart, von dir hat das Jahrhundert noch ein Wort zu fordern, einen Wink vielmehr, denn Worte haſt du nie gehabt, einen

Wink, der die Richtung weiſt für die kommende Kunſtepoche.

Du ſchweigſt, du haſt alles mit hinübergenommen.

— — — —

Es wird ein weinender Regentag ſein für die Wiener Kunſt, an dem man Hans Makart in die Erde bettet. Das ganze Wien fühlt dies, bis in ſeine nüchternſten Elemente hinab, denn ſo mannigfach hat ſich der Einfluß Makarts im geſamten Kulturleben der Gegenwart geltend gemacht, daß kein Menſch in der Lage war, ſich ihm zu entziehen. Wen die Kunſt nicht lockte, den zwang eben die Allgewalt der Mode. Im Koſtüm des Theaters, in der Einrichtung ſeiner Wohnung, in Stoff und Schnitt ſeiner Kleidung, in allem, was gemalt, gebaut, geſchnitzt, genäht, gepolſtert iſt, bis auf den Blumenſtrauß der Vaſe, ſteht jeder mehr oder weniger unter dieſem Einfluß. Makart hat thatſächlich begonnen, unſere Zeit zur Farbe zu erziehen. Die Erziehung iſt nicht vollendet; wer weiß, ob ſie nicht jetzt ins Stocken geraten wird.

Weit über ſeine Heimat hinaus wird der Schmerz um ſeinen Verluſt reichen, denn auch ſein Einfluß ging über alle Lande. Wenn nichts anderes, hat ſein allerorten ſchlecht und recht nachgeahmter Feſtzug ihn zum Weltbürger gemacht. Dieſer Feſtzug, in dem er den berauſchendſten Augenblick erlebt hat, der einem bildenden Künſtler in moderner Zeit beſchieden war, nämlich von den Hunderttauſenden ſeiner Mitbürger unter freiem Himmel angeſichts der Höchſten ſeines Vaterlandes in freiwillig dargebrachter

Huldigung gefeiert zu werden. Nur in den goldenen Zeiten der Kunſt iſt ſolches möglich geweſen ... Nun iſt der Künſtlertraum dieſes Lebens ausgeträumt, glücklich und unglücklich in ſeltſamer Weiſe. Eine ſpätere Zeit wird Romane ſchreiben, deren Held Makart ſein wird, vielleicht auch Dramen; Maler werden ihn und ſeine Werkſtatt und ſeine Feſte als dankbare Stoffe benützen. Er wird ſich vergeiſtigen zu einer Sage, wie andere originelle Meiſter der Kunſtgeſchichte, und man wird ſich eine Makartlegende erzählen.

Einſtweilen haben wir den armen Hans zu begraben.

Makart-Erinnerungen.

11. Oktober 1884.

Seit fünf Tagen liegt Hans Makart unter der Erde. Noch zwei Stunden nach ſeinem Begräbnis roch man vor dem Künſtlerhauſe am Wienufer deutlich den Duft der gewaltigen Blumenfuhren, die ihn zum Grabe geleitet hatten, und am Wienufer duftet es ſonſt bekanntlich ganz anders. Und dieſem Blumenduſte gleich ſchwebte es die ganze Woche in der Wiener Luft wie eine Art Hörenſagen von tauſend Stimmen und tauſend Ohren, das aus lauter Echos des Namens Makart beſtand. Seit dem populären Bürgermeiſter Zelinka und dem genialen Parlamentsredner Dr. Mühlfeld iſt niemand in Wien ſo großartig begraben worden, nicht einmal die berühmten Toten des Burgtheaters. Vollends war die Leichenſchau in ſeinem Atelier unvergleichlich. Der tote Makart, inmitten ſeines Raritätenkabinetts aufgebahrt, war ein merkwürdiger Anblick. Er ſah ſelbſt aus wie ein lebensgroßes Elfenbeinſchnitzwerk aus irgend einem vergeſſenen Jahrhundert; das elfenbeinweiß ſchimmernde Antlitz mit der hohen Stirne, hinter der ſich ganz im ſtillen eine ſolche Tragödie der Nerven abgeſpielt hatte, ſchien zu

einem Kunſtwerke umgewandelt, das ins Muſeum gehört und nicht auf den Gottesacker. Die Zehntauſende aber, die das Sterbehaus umlagerten, um den beweinten Hausherrn noch einmal zu ſehen, kämpften bis aufs Meſſer um Einlaß. Nur wenige waren ſo klug, lieber den Schleichpfad der Liſt zu betreten. Zu dieſen gehörten zwei angeſehene Damen des Makartſchen Kreiſes, die allerdings zu jeder Zeit Einlaß gefunden hätten, wenn nur die Wache in der Lage geweſen wäre, bei ſolchem Andrang einen Unterſchied zwiſchen Bekannt und Unbekannt zu machen. Nun, die lebendige Woge von Menſchenfleiſch preßte ſie zwar mit unwiderſtehlicher Wucht durchs Gartenthor, da aber begann die endloſe Queue, welche nur Schritt für Schritt vorwärts konnte. Da kam den Damen ein guter ſtrategiſcher Gedanke. Sie entſchlüpften der dichtgedrängten Queue und ſchlugen ſich ſeitwärts in den Garten, um die Runde um das ganze Haus zu machen und ein praktikables Hinterpförtchen zu ſuchen. Das fanden ſie nun zwar nicht, aber hinter einem geſchloſſenen Fenſter ſahen ſie eine Magd beſchäftigt, mit der ſie ſofort Unterhandlungen eröffneten. Das Fenſter wurde geöffnet, die beiden Damen waren hochromantiſch genug, hier einzuſteigen, und gelangten ſo bis an den Sarg. Nun war es aber im Atelier durchaus unmöglich, ſtehen zu bleiben. Die Menge mußte ſich, ſo raſch es ging, am Sarge vorbeidrücken und den Saal wieder verlaſſen. Auch die beiden Damen durften nicht bleiben. Aber ſie halfen ſich, indem ſie hinausgelangt, ſofort wieder um das Haus herumgingen und ein zweites-

mal den Weg durch jenes Fenster nahmen. Ja sogar noch ein drittes, viertes und fünftesmal, so daß sie fünfmal an dem toten Freunde vorbeikamen und so ihre letzte Andacht sättigen konnten.

Übrigens wäre Makart vermutlich sehr erstaunt gewesen, wenn er die Liste der Personen hätte lesen können, die sich bei diesem Anlaß als seine „Freunde" aufspielten. Es wird in Wien ein eigener Sport mit Totenkränzen betrieben, und jeder berühmte Tote wird mit zahlreichen Kränzen „von seinem treuen Freunde Soundso" u. dgl. beehrt, die er lebendig schwerlich zulassen würde. Die betreffenden Spender haben dann das Vergnügen, sich in der Zeitung gedruckt zu lesen, nebst der geistreichen Phrase, die sie auf die Schleifen haben drucken lassen, und das zeitunglesende Wien erfährt mit einem Gefühl tiefen Respekts, daß der große Tote Herrn oder Frau Soundso seiner intimen Freundschaft gewürdigt habe. So sonnt man sich im kalten Glanze des Todes und zündet sich eine feine Havanna an der Totenfackel an. Und kaum minder seltsam hätte es Makart berührt, wenn er die Flut von Nekrologen hätte lesen können, die auf sein Grab niederging. Welcher Kunstkritiker könnte umhin, an einem solchen Tage die Feder ruhen zu lassen? Er ist nun einmal, nach modernem Zeitungsbrauch, neben seinem Richtertum zugleich litterarischer Totengräber von Fall zu Fall. Gerade Makart jedoch hat zeitlebens eine tiefe Geringschätzung aller geschriebenen Kritik zur Schau getragen. Eine gewisse Berechtigung lag gewiß darin, denn gerade die Kunstkritik

liegt allerorten ganz beſonders im Argen, doch iſt folgender Zug charakteriſtiſch für die Anſchauungsweiſe der meiſten ausübenden Künſtler. Ein ihm befreundeter Künſtler erzählte ihm eines Tages: „Ich habe heute mit dem Kritiker X. über dein neues Bild geſprochen; er hat dagegen dies und jenes eingewendet, ich habe ihm jedoch eifrig opponiert.“ — „Ganz recht,“ ſagte Makart, „man darf den Leuten nichts zugeben, beſonders nicht, wenn ſie recht haben.“ Dieſe Äußerung iſt wenigſtens höflich formuliert, denn Makart war eine feine Natur, die nicht ins Rohe fiel. Es lebt aber in Wien ein maſſiver organiſierter, bedeutender Künſtler, der die gleiche Empfindung einmal in draſtiſcherer Weiſe ausdrückte. Er ſaß mit einigen Kollegen beim Wein und einer der Herren unterzog die Wirkſamkeit eines bekannten Kritikers einer ziemlich abfälligen Beurteilung, als deren Fazit er den für Brehms „Tierleben“ ganz ſchätzbaren Satz hinſtellte: „Der Kerl iſt ein Eſel.“ Jener andere aber beſtritt dies ganz entſchieden: „Da irrſt du dich gründlich, mein Lieber, der iſt durchaus kein Eſel.“ — „Was? du wirſt ihn doch nicht in Schutz nehmen? Ich bleibe dabei, er iſt ein Eſel.“ — „Lächerlich!“ rief jener, „wo haſt du denn jemals einen Eſel mit Hörnern geſehen?“ Das Ergebnis des Streites war, daß die beiden eine neue Tierſpezies ad hoc gründeten, welche die ſpezifiſchen Vorzüge des Langohrs und Langhorns in ſich vereinigt und dem ſie den wiſſenſchaftlichen Namen „Bos asinus, Linné“ beilegten.

Auch anekdotiſches Material aus neuerer und älterer

Zeit kommt jetzt über den Toten zum Vorſchein und man erinnert ſich an allerlei Eigentümlichkeiten, die für ihn oder ſeinen Zuſtand bezeichnend waren. Geradezu ſymptomatiſch muß erſcheinen, was die Perſonen, mit denen er gern Tarok ſpielte, ſchon lange vor irgend einem anderen Krankheitszeichen bemerkten, daß er die Karten nicht mehr feſtzuhalten vermochte; die Finger gehorchten nicht und jeden Augenblick hatte er einige ſeiner Blätter unter dem Tiſch zu ſuchen, worüber indeſſen nur gelacht wurde, denn niemand ahnte den Zuſammenhang. Ich erinnere mich, daß der Hypnotiſeur Hanſen, als er nach Wien kam, ſich zuerſt in Makarts Salon produzierte. Er brachte eine Empfehlung mit von Gabriel Max in München, Makarts Buſenfreund aus der Pilotyſchule. Max ſelbſt hat eine ſtarke Neigung zu den ſpukhaften Seiten des Seelenlebens und manche ſpiritiſtiſche Sitzung hat ſchon bei ihm ſtattgefunden. Freunde, die mit ihm ſtudiert haben, erinnern ſich noch an ſeltſame Experimente, die er ſogar mit dem Seelenleben von Kaninchen und Affen angeſtellt hat. Auch die bekannten „abgeſchnittenen Hände“ — wie man ſie genannt hat — am Fuße ſeines letzten Chriſtusbildes ſind nach meiner Anſicht offenbar von den phosphoriſch leuchtenden „materialiſierten Geiſterhänden“ angeregt, welche die neueren Medien in der Luft eines dunkeln Gemaches erſcheinen laſſen. Indes ſcheint Makart dem Spiritismus wenigſtens keinen unbedingten Glauben geſchenkt zu haben, was eine Epiſode aus vor-Hanſenſcher Zeit beweiſt. Man beſchäftigte ſich in befreundetem Kreiſe damit, einen des

Schreibens kundigen Tiſch zu Produktionen zu veranlaſſen, wobei die „pneumatiſche“ Kraft, d. h. die Kraft der „Spirits“, als bewegendes Prinzip diente. Das Medium hatte ſchon verſchiedene Geiſter von bekanntem Namen zu ſchriftlichen Mitteilungen bewogen, die durch den Fuß des Tiſches auf Papier gemacht wurden, da erbot ſich das Medium, einen verſtorbenen Maler zu einer Zeichnung zu veranlaſſen. Man wählte Delacroix, zitierte ihn lege artis, und er zeichnete mit wenigen Strichen einen Löwenkopf. Alles bewunderte die Zeichnung, die ohne Zweifel das wohlgetroffene Konterfei eines Löwen aus dem Jenſeits war, bis man ſchließlich in einer Ecke des Papieres eine kleine Inſchrift bemerkte, welche lautete: „Hans Makart fecit“. Der Künſtler, der das Papier unter den Tiſchfuß geſchoben, hatte ſich den kleinen Scherz mit dem großen Delacroix erlaubt.

Ganz erſtaunlich war das Farbengedächtnis Makarts; ſein Formengedächtnis kam dem lange nicht nach. Ich ſelbſt erlebte einmal eine merkwürdige Probe davon, als ich vor einem guten Dutzend Jahre mit dem Empfehlungsbrief eines gemeinſamen Freundes zum erſtenmale in ſein Atelier kam. Er malte damals an ſeiner „Caterina Cornaro“; es war knapp nach der „Peſt in Florenz“. In einer Ecke des Bildes war eben eine weibliche Figur fertig geworden, in einem eigentümlichen blaugrünen Kleide. Ich bemerkte, daß dies dieſelbe Nuance ſei, wie an dem Kleide der ſogenannten „Bella di Tiziano“, im Palazzo Pitti zu Florenz. Er berichtigte mich in ganz beſcheidenem Tone,

das Kleid dieſer Figur ſei rot, ich dürfte ſie mit einer anderen verwechſeln, vielleicht mit dem einer Wiederholung oder Kopie. Einige Perſonen, die noch anweſend waren, miſchten ſich in das Geſpräch, man redete pro und contra, aber Makart ſagte nicht viel, ſondern, da er die Palette auf dem Arm und den Pinſel in der Hand hatte, miſchte er im Nu ein Rot und legte es auf die Leinwand: „Das iſt die Nuance, ganz genau," ſagte er. „Und die Ärmel ſind gepufft, immer ein Streifen ſo, (hier miſchte er blitzſchnell einen weißlichen Ton) und einer ſo, (desgleichen einen bläulichen); und dann in der anderen Puffenreihe ſtatt Blau dieſes Rot mit violettem Stich" — und er ſetzte auch dieſe Farbe genau neben die andere hin. Es machte den Eindruck, als ſchlüge ein Klavierſpieler auf dem Klavier verſchiedene gewünſchte Töne an, wobei an ein Fehlgreifen gar nicht zu denken. Man ſprach dann noch von einer Menge ähnlicher Figuren alter Meiſter und Makart ſtellte das ganze Koſtüm jeder einzelnen ohne einen Augenblick des Beſinnens in ſolchen Farbenſtrichen dar, wobei er ſelbſt die Farben der Edelſteine am Schmucke anzugeben wußte. Dieſes merkwürdige Konzert dauerte gewiß eine Stunde. Einer der Anweſenden fragte ihn, ob er ſich denn das Detail ſo genau angeſehen habe. „Gewiß," entgegnete er, „übrigens genügt mir dazu ein Blick . . . Und dann, wo ein Rubin hingehört, hat Tizian niemals einen Türkis geſetzt." Ein Arzt hat einmal ſolche „Fachgenies", deren ganze geiſtige Kraft nach einer einzigen Richtung ausgebildet iſt, folgendermaßen charakteriſiert:

„Man züchtet Birnbäume, welche fingerdünn bleiben und nur ein Dutzend Blättchen tragen, aber dazwiſchen eine Birne, eine einzige, welche fünf Pfund ſchwer iſt.“ Übrigens hat man über die Schweigſamkeit Makarts, wie ja auch Moltkes, manches gefabelt. Gewiß war er kein Redner, und ein junger Lebemann, der mir kürzlich ſagte: „Ich kannte ihn nicht näher, ich habe in meinem ganzen Leben nur zweimal mit ihm ge . . . ſchwiegen,“ hatte gewiß nicht unrecht. Aber ſeine Kunſt machte ihn doch zuweilen ganz geſprächig, nur daß er dann eine eigene Art hatte, lange Zeit mit leiſer Stimme und ſo einförmig vor ſich hinzuſprechen, daß das Zuhören anſtrengend wurde. Er hat auch keine Schüler gebildet, im eigentlichen Sinne des Wortes, und dennoch iſt die ganze Wiener Kunſt bei ihm in die Schule gegangen. Der liebenswürdige Kleinmaler H. Charlemont hat jahrelang in einem Nebenraum des Makartſchen Ateliers gearbeitet, wie der Bernhardinerkrebs im Gehäuſe ſeiner Meerſchnecke, iſt aber doch kein Makartſchüler geworden. Er hat wenigſtens das Makartſche Atelier wiederholt gemalt und damit ein Stück Wiener Kunſtgeſchichte gerettet.

Denn es wird ſich leider kaum ausführen laſſen, daß dieſe unvergleichliche Dekorationsdichtung für die Nachwelt aufbewahrt werde. Man hat davon geſprochen, das Atelier anzukaufen, und dabei vergeſſen, daß das Gebäude kaiſerlich iſt. Ohne den urſprünglichen Raum aber, für den die ganze Ausſchmückung berechnet iſt, wird dieſe zu einem bunten Quark, der ſeinen künſtleriſchen Sinn

verliert. Einen Augenblick hat man dem Kunſtfreunde Dumba die Abſicht eines ſolchen Kaufes untergeſchoben und hat ſogar ſchon Schätzungsſummen genannt. (In dieſer Hinſicht mag es von Intereſſe ſein, daß Makart ſelbſt vor zwei oder drei Jahren einmal geäußert hat, nach ſeiner Rechnung habe ihn ſein Hausmuſeum alles in allem ungefähr 127000 Gulden gekoſtet; wobei allerdings in Betracht kommt, daß er zu kaufen verſtand und namentlich in früheren Jahren, als die Händler ihn noch nicht in allen Städten kannten, vieles wohlfeil kaufte.) Auch einen Engländer läßt ein Gerücht bereits auftauchen, der angeblich den Makartſchen Nachlaß kaufen ſoll. Ich wünſche dieſem Engländer, daß er Fleiſch und Bein bekomme, wie jener Amerikaner, der vor einigen Jahren in Wien auftauchte und den Hotelbeſitzer Sacher in ſchwere Sorgen ſtürzte. Mr. Jonathan war nämlich ſehr reich und patriotiſch und hatte, um ſeinen Namen unſterblich zu machen, beſchloſſen, ſeiner Vaterſtadt jenſeits des großen Waſſers eine Bibliothek von 500000 Bänden zum Geſchenk zu machen. Um dieſe Büchermenge zu ſammeln, durchzog er Europa in Geſellſchaft ſeiner beiden Töchter. Sie reiſten nicht mit Koffern und Hutſchachteln, ſondern mit vielzentnerſchweren Bücherkiſten, ſo daß man ſie in manchen Gaſthöfen gar nicht aufnahm, aus Furcht, daß die Laſt ihrer Bibliographie die Fußböden durchdrücken möchte. Eine beſondere Richtung hielt er bei ſeinen Erwerbungen nicht inne, nur auf das eine ſah er ſtreng, daß die Bücher eine Jahreszahl hatten; »sine dato« wies er ſelbſt das

preiswürdigſte Buch zurück. Und ſo wurden ihm die angekauften Bücher ſtreifwagenweiſe in den Gaſthof geſchickt, wo er ſie in ſeiner Wohnung aufſpeicherte und den ganzen Tag auf der Leiter ſtand, obgleich er vor dieſem Apparat eine heilloſe Furcht hatte und ihn ſtets von zwei Männern ſtützen ließ. Mit einem Laſtzug voll Bücher reiſte er endlich nach London ab, wo er hoffentlich alles, was ihm noch fehlte, gefunden hat. Wie dieſes Exemplar lehrt, kommen alſo allerdings ſolche Fremdlinge in Wien vor. Schade nur, daß ſie das Gekaufte dann immer mitnehmen.

Makarts Nachlaß.

14. März 1885.

In dem Gärtchen des Gußhauſes regt der Frühling alle Säfte, junges Gras bricht durch das bißchen Moder, das der Winter zurückgelaſſen; durch die beiden ſeltſamen Häuſer aber, die nun ſchweigend im laubloſen Buſchwerk ſtehen, geht ein Hauch der Vernichtung. Am 26. März ſoll die Verſteigerung von Makarts Nachlaß beginnen. Makarts Nachlaß, das iſt die heimliche Welt, in die ſein Künſtlergeiſt ſich eingeſponnen, das iſt ſein Haus, welches er ſich ſelbſt gemacht, aus ſeinem innerſten Weſen heraus, wie die ſtumme Muſchel ihr farbenſchillerndes Perlmuttergehäuſe langſam um den eigenen Leib her, aus dem eigenen Leibe, aufbaut. Doch, wer wüßte nicht, was er ſich zu denken hat, wenn man Makarts Atelier, Makarts Wohnhaus nennt? Dieſer Künſtlertraum iſt nun ausgeträumt; ſeine irdiſchen Reſte müſſen wie Spreu im Winde zerflattern. Atelier und Wohnhaus ſind ein Muſeum geworden, die Gegenſtände darin bloße „Nummern", 1139 an der Zahl, wohlgeordnet in einem beſchreibenden, illuſtrierten Katalog, wie hierzulande vielleicht noch nie einer erſchienen iſt.

Es ist aber ein melancholischer Genuß, noch einmal durch diese herrenlosen Räume zu wandern, in denen alles und jedes von dem nämlichen Wesen erfüllt ist. Jetzt erst, da die Fugen sich lockern, erhält man einen Einblick in den merkwürdigen Bau dieses Organismus. Eine Treppe, eine Saaldecke, eine Trophäe, ein Geländer, die als Ganzes so voll und organisch dastehen, lösen sich in alle Teile auf, und man durchschaut den chemischen Prozeß, den der Künstler bei ihrer Zusammensetzung walten ließ, wie ein Gesetz der Wahlverwandtschaft, dem das scheinbar Widerspenstige willig folgt, um sich in eine reiche, ruhige Harmonie einzuordnen. Man betrachte das Treppengeländer des Wohnhauses, dessen einzelne Teile aus den verschiedensten Stilepochen herbeigeholt sind und das als Ganzes doch einheitlich prächtig wirkt. Oder man bemerke, wie etwa eine altersbraune, reichgeschnitzte Truhe als Balkonvorsprung über der Stiege im großen Malsaal benutzt ist. Man betrachte diese Saaldecken, in denen die technische Phantasie Makarts seinem dekorativen Instinkt die Wage hält. Die Decke in seinem Schlafzimmer hat er mit reizenden Elfenbeinintarsien geschmückt, die aber nur mit Tusche und Feder auf Karton gezeichnet sind. Er arbeitete von Zeit zu Zeit an dieser reizvollen Spielerei, wurde aber nicht fertig damit. Im Oberstübchen des großen Malsaales hat er dem gediegenen Plafond, um den sich kein Geringerer als Munkacsy bewirbt, alte niederländisch kostümierte Porträts eingefügt, die er so übermalte und stimmte, daß sie vollkommen im Gesamtbilde aufgehen. Einem weiblichen

Bildnis an dieſer Decke hat er dabei die Züge ſeiner erſten Gattin verliehen, und die Freunde des Hauſes ſind einſtimmig darüber, daß kein beſſeres Bild der Verſtorbenen vorhanden iſt. Tiefernſt und prächtig wirkt ein kleiner Nibelungenplafond, der durch die bekannte Feuersbrunſt etwas verdunkelt, nur noch gewonnen hat. Wer wird in Zukunft unter dieſen Stubenhimmeln wandeln? Die eigene Hand des Künſtlers zeigt ſich noch an ſo manchem Gerät dieſes vielgliedrigen Ganzen. Er taufte gleichſam jedes einzelne mit ſeiner Farbe, ehe er es in ſeine Geheimwelt zuließ. Die Thüren ſind dekorativ bemalt, der alte eiſerne Ofenſchirm dort ſchimmert von ſeinen farbenreichen Arabesken. Der mächtig gefiederte Pfau, der auf dieſem Geländer ſteht, ſcheint aus dem „Sommer" dahingeflogen zu ſein, um ſich noch einmal in dieſem ihm ſo vertrauten Gehege umzuſehen.

Manche heitere und ernſte Epiſode wird durch ſolche lebloſe Dinge heraufbeſchworen. Oben im Salon ſind eine Menge Frauenkoſtüme ausgebreitet, ſtrahlend in alter und neuer Farbenpracht. Makart ſelbſt hat die Schere geführt, um ſie nach ſeinem Sinn zu formen. Da ſind Empirekoſtüme von ſeinem berühmten Empirefeſt, dort gleißt in altehrwürdigem Rot und Gold ein königliches Prachtgewand, das ſeine erſte Frau bei ſeinem erſten Koſtümfeſte trug. Sie war ſchon damals kränklich und überzart, das goldſtarrende Gewand aber ſchwer und für maſſive Renaiſſanceweiblichkeit berechnet, ſo daß man bei dem Einzug der Gäſte die Hausfrau nicht ſchreiten ließ, ſondern

auf einem Thronſeſſel einhertrug. Und ein Blick nach rechts, durch die offene Thüre, ins Schlafgemach . . . er fällt gerade auf das Totenbett Makarts! Es iſt aus geſchnitztem Nußholz mit reich gravierten Elfenbein- und Zinneinlagen und Holzintarſien. Die kraus verzierte Kopflehne enthält in einer Portalniſche eine Reliefſchnitzerei: die Verkündigung Mariä. Die Schränke, Stühle und Nachtkäſtchen entſprechen dem Bette ganz genau. Makarts bekanntes Finderglück und paſſionierte Sammelluſt bewähren ſich an dieſer lückenloſen Einrichtung glänzend . . . Auch an unerquicklichen Erinnerungen fehlt es nicht ganz. Im großen Atelier neben der ſäulengetragenen Treppe hängt eine lange Bildtafel, ſie iſt ſo dunkel als möglich bemalt mit einem landſchaftlichen Motiv aus Italien; eine düſtere Cypreſſengruppe und dergleichen. Man ahnt gar nicht, was unter dieſer friedhofsmäßig geſtimmten Farbenkruſte ſteckt. Das gelb in gelb gemalte Porträt Sarah Bernhardts! Der Künſtler hat dies mißratene Kind ſeiner koloriſtiſchen Laune lebendig begraben, indem er dieſe düſtere Landſchaft darüber bürſtete, für ewige Zeiten. Ganz nahe dabei aber ſteht das bekannte Opheliarelief Sarah Bernhardts, das die Künſtlerin dem Künſtler verehrt hat, unter dem Beding, daß er ſie male. Er hat ſie gemalt, aber ſie hat das Bild niemals bekommen und verlangt es jetzt brieflich vergebens, denn unter der Cypreſſenlandſchaft würde ſie ihre Züge ſchwerlich erkennen.

Makart ſammelte bekanntlich alles, was ihn äſthetiſch anregte. Von ägyptiſchen Mumien mit erſtaunlich wohl-

Bildnis an dieſer Decke hat er dabei die Züge ſeiner erſten Gattin verliehen, und die Freunde des Hauſes ſind einſtimmig darüber, daß kein beſſeres Bild der Verſtorbenen vorhanden iſt. Tiefernſt und prächtig wirkt ein kleiner Nibelungenplafond, der durch die bekannte Feuersbrunſt etwas verdunkelt, nur noch gewonnen hat. Wer wird in Zukunft unter dieſen Stubenhimmeln wandeln? Die eigene Hand des Künſtlers zeigt ſich noch an ſo manchem Gerät dieſes vielgliedrigen Ganzen. Er taufte gleichſam jedes einzelne mit ſeiner Farbe, ehe er es in ſeine Geheimwelt zuließ. Die Thüren ſind dekorativ bemalt, der alte eiſerne Ofenſchirm dort ſchimmert von ſeinen farbenreichen Arabesken. Der mächtig gefiederte Pfau, der auf dieſem Geländer ſteht, ſcheint aus dem „Sommer“ dahingeflogen zu ſein, um ſich noch einmal in dieſem ihm ſo vertrauten Gehege umzuſehen.

Manche heitere und ernſte Epiſode wird durch ſolche lebloſe Dinge heraufbeſchworen. Oben im Salon ſind eine Menge Frauenkoſtüme ausgebreitet, ſtrahlend in alter und neuer Farbenpracht. Makart ſelbſt hat die Schere geführt, um ſie nach ſeinem Sinn zu formen. Da ſind Empirekoſtüme von ſeinem berühmten Empirefeſt, dort gleißt in altehrwürdigem Rot und Gold ein königliches Prachtgewand, das ſeine erſte Frau bei ſeinem erſten Koſtümfeſte trug. Sie war ſchon damals kränklich und überzart, das goldſtarrende Gewand aber ſchwer und für maſſive Renaiſſanceweiblichkeit berechnet, ſo daß man bei dem Einzug der Gäſte die Hausfrau nicht ſchreiten ließ, ſondern

auf einem Thronſeſſel einhertrug. Und ein Blick nach rechts, durch die offene Thüre, ins Schlafgemach . . . er fällt gerade auf das Totenbett Makarts! Es iſt aus geſchnitztem Nußholz mit reich gravierten Elfenbein- und Zinneinlagen und Holzintarſien. Die kraus verzierte Kopflehne enthält in einer Portalniſche eine Reliefſchnitzerei: die Verkündigung Mariä. Die Schränke, Stühle und Nachtkäſtchen entſprechen dem Bette ganz genau. Makarts bekanntes Finderglück und paſſionierte Sammelluſt bewähren ſich an dieſer lückenloſen Einrichtung glänzend . . . Auch an unerquicklichen Erinnerungen fehlt es nicht ganz. Im großen Atelier neben der ſäulengetragenen Treppe hängt eine lange Bildtafel, ſie iſt ſo dunkel als möglich bemalt mit einem landſchaftlichen Motiv aus Italien; eine düſtere Cypreſſengruppe und dergleichen. Man ahnt gar nicht, was unter dieſer friedhofsmäßig geſtimmten Farbenkruſte ſteckt. Das gelb in gelb gemalte Porträt Sarah Bernhardts! Der Künſtler hat dies mißratene Kind ſeiner koloriſtiſchen Laune lebendig begraben, indem er dieſe düſtere Landſchaft darüber bürſtete, für ewige Zeiten. Ganz nahe dabei aber ſteht das bekannte Opheliarelief Sarah Bernhardts, das die Künſtlerin dem Künſtler verehrt hat, unter dem Beding, daß er ſie male. Er hat ſie gemalt, aber ſie hat das Bild niemals bekommen und verlangt es jetzt brieflich vergebens, denn unter der Cypreſſenlandſchaft würde ſie ihre Züge ſchwerlich erkennen.

Makart ſammelte bekanntlich alles, was ihn äſthetiſch anregte. Von ägyptiſchen Mumien mit erſtaunlich wohl-

erhaltener Geſichtsmaske (er brachte ſie ſelbſt aus Ägypten mit) bis zu altem Kupfergeſchirr von gediegener Arbeit. Eine alte Gugelhupfform aus ſeiner Küche hat in ihrer Art auch den Wert eines Kunſtwerks. Sollen wir noch von den wunderbaren Gobelins, Waffen, Schränken, Truhen Muſikinſtrumenten u. ſ. w. ſprechen?

Auch der Nachlaß an fremden und eigenen Kunſtwerken iſt nicht unbedeutend. Antike und Renaiſſancebüſten, alte Bilder in phantaſtiſchen Rahmen finden ſich vor, von der Hand Makarts aber ſehr hervorragende Werke. Den ganzen Makart in der vollen Üppigkeit ſeines Talentes zeigt eine große Skizze zum „Einzug Karls V.“ Niemals hat er in einem fertigen Bilde dieſe überwältigende, tieffarbige Kraft erreicht, ohne auch nur von weitem an bunten Glanz zu ſtreifen. Dieſe Skizze ſollte jedenfalls für Wien erworben werden. Auch unter den hinterlaſſenen Porträts iſt manches vortrefflich; ganz meiſterhaft das Bildnis einer Frau F . . . . . r, von berückender Ruhe und Wohligkeit des Tones, mit Ausſchluß aller Abſicht, brillant zu ſein. Sehr intereſſant iſt ein auf Hanſenſche Anregung hin ſkizzierter Goldgrundfries, mythologiſchen Inhalts, in kleinem Format; er iſt das Embryo eines für die Muſeen gedachten, aber wieder fallen gelaſſenen Frieſes. Was das große Bild: „der Frühling“ betrifft, iſt es vielleicht mehr krank als unfertig. Es iſt von poetiſchem Wurf; in blütenvoller Frühlingslandſchaft, an friſchem Waldquell bietet die Schönheit der galanten Ritterlichkeit einen Labetrunk, und halbverſteckt ſchnellt Amor ſeinen Pfeil

auf das Pärchen ab. Die Makartſche Farbe zeigt ſich auf dieſem Bilde in ihrer letzten Aufraffung. Die Purpurpracht des Ritterkoſtüms, das durchſichtige Blühweiß des weiblichen Gewandes, deſſen Trägerin im Bewegungsmotiv einen Nachhall der „Gräfin Duchatel“ erklingen läßt, das junge Grün der Landſchaft, welches von Makart früher niemals ſo entſchieden angewendet wurde, (obgleich auch hier noch ins Gelbliche und Bräunliche hinübergedämpft), die impoſante dunkle Silhouette des Streitroſſes, das iſt alles noch Klaue des Löwen. Aber der Löwe iſt ſichtlich krank. In der Zeichnung iſt alles problematiſcher, als jemals. Hier fehlen eben einige Wochen ungeſtörter Arbeitskraft, die jedenfalls manches an dieſen Fehlern gebeſſert hätten. Der Künſtler hat ſie ſeinem Körper nicht mehr abtrotzen können, ſo iſt der „Frühling“ ein Grabdenkmal ſeiner Stärke und ſeiner Schwäche geworden. Beides ſo augenfällig als irgend möglich. Noch manches andere Bild, (ſein letztes ein reiches Blumenſtück) und manche Skizze von hohem Intereſſe fordert zur Beachtung auf; auch an Zeichnungen iſt ein anſehnlicher Vorrat vorhanden (über ein halbes Tauſend), darunter die kleinen, ſorgfältigen Zeichnungen für die Lünettenbilder, — wir gehen auf das einzelne nicht weiter ein. Wien wird von heute an die letzte Wanderung antreten nach Makarts Heim und ſich ſelbſt ſein letztes Gedächtnisbild holen von dieſer exotiſchen Welt, die nun untergehen ſoll.

Hans Canon.

(Ein Batt auf ein Grab.)

14. September 1885.

Der Tod ſcheint die Wiener Kunſt bis auf den Grund abtragen zu wollen. Jedes Jahr wirft er eines ihrer glänzenden Häupter in den Sand. In drei Wochen erſt wird es ein Jahr, daß Hans Makart ſtarb; zwei Jahre ſind es kaum, das Heinrich Ferſtel jung ins Grab ſtieg; heute folgt ihnen Canon, erſt 57 Jahre alt, plötzlich, wie vom Blitz gefällt. Dieſer derbe Kraftmenſch, der durch die zierlichen, eleganten Zeitgenoſſen wandelte, wie mit einer Löwenhaut um die Schultern und die Keule des Herakles in der knotigen Fauſt. In der „Alkeſtis“ des Euripides erſcheint eine Figur wie Canon, eben Herakles in eigener Perſon, um den leibhaftigen Tod zu Paaren zu treiben, und Thanatos muß ihm ſchmählich weichen. So hatte man auch eine unbeſtimmte, inſtinktive Vorſtellung, wie Hans Canon dereinſt den groben Senſenmann am Kragen nehmen würde und ihm ſeine Senſe an den dürren Rippen zerbrechen, um dann noch ein paar Hundert Jahre rüſtig weiterzumalen. Wie lange iſt es

her, daß wir dieſe Rüſtigkeit noch bewunderten, als er ſeine ungeheueren Pinſel an ſeinem letzten Rieſenbilde auswiſchte, deſſen Leinwand allein vierzehn Zentner wiegt? War es vielleicht eine vorbedeutungsvolle Fügung, daß ihm der „Kreislauf des Lebens“* dieſes letzte Werk ward? Als er ihn fertig gemalt hatte, war auch phyſiſch der Kreislauf ſeines perſönlichen Lebens zu Ende gelebt. Er hat es nicht geahnt, und ſelbſt ein Peſſimiſt von Beruf hätte dieſe Kataſtrophe bei einem ſo lebenquellenden Manne nicht voraus vermutet. Es liegt etwas Unheimliches in der Vorgeſchichte jenes noch immer nicht gemalten großen Deckenbildes im neuen k. k. Kunſtmuſeum. Makart erhält den Auftrag, es zu malen, während Canon das des naturgeſchichtlichen Muſeums erlangt. Aber Makart hat kaum die kleine Skizze dazu entworfen, jenen Himmel voll Licht mit dem goldenen Sonnenwagen darin, als ihm der Pinſel aus der Hand fällt, . . . er iſt tot. Nun erhält Canon den Auftrag; der iſt kein Mann, um jung zu ſterben. Aber kaum beginnt er den Stoff in ſeinem Hirn zu wälzen, da trifft auch ihn der Blitz aus blauem Himmel. Wer wird nach ihm die fatale Erbſchaft antreten? Wer iſt dazu frei genug von Aberglauben, dieſem natürlichen Erbteil des Phantaſiemenſchen, des Künſtlers?**

Mit Canon geht die mächtigſte Künſtlernatur von hinnen,

---

* Deckengemälde im Treppenhauſe des k. k. naturgeſchichtlichen Hofmuſeums.

** Michael von Munkacsy hat es dann gemalt und auch ihm iſt früh ein Makart-Los gefallen.

welche dermalen im Bereiche der öſterreichiſchen Kunſt zu finden geweſen. Er war ein gebieteriſcher, muskelſtarker Geiſt, gemacht, um alle Hinderniſſe niederzuſtampfen. Er lebte nach dem künſtleriſchen Fauſtrecht, er griff gewaltſam durch, mochte auch alles um ihn her in Trümmer gehen. Er war eine Hechtnatur, der Schrecken jedes künſtleriſchen Karpfenteiches, in jüngeren Jahren zumal, als ſein unbändiges Temperament, ſein jäh aufflammender Zorn noch elementarer loszubrechen pflegten. Im ſechzehnten Jahrhundert hätte er ſeine Gegner mit der Piſtole zum Schweigen gebracht, wie der Feuerkopf Benvenuto Cellini; im ſiebzehnten hätte er ſie unter den Tiſch gezecht oder gebort, wie der tolle Frans Hals. Im neunzehnten wurde er ſo, wie wir ihn alle gekannt haben, der breitſpurige Mann mit der gewaltigen Suada, die zwangloſe Koſtümfigur in den pluddrigen Gewändern und hohen Stiefeln, den Leib vom halborientaliſchen Gürtel umſpannt, im Sommer ein nach Europa verirrter weſtindiſcher Sklavenbaron, in ſchneeweißer Leinwand, mit Gamaſchen und Sombrero, aus dem Gewühl einer ganzen Straße weithin hervorſtechend. Seine innere Haltung und Erſcheinung ſtand im vollen Einklang mit der äußeren. Er war der Zigeuner mehrerer Weltteile und aller Disziplinen geweſen, hatte jeden gekannt und alles getrieben, in Afrika Löwen gejagt (mit dem Grafen Wilczek) und in Europa auf ſeinem Bettrand ſitzend die Nächte hindurch Philoſophie und Geometrie ſtudiert, in Braſilien tropiſche Pflanzen getrocknet und im Wiener Seziersaal anatomiſche Zeichnungen gemacht, in

Madrid an unvollendeten Rubensbildern die Maltechnik ſeines Abgottes analyſiert, in Algier leidenſchaftlich gefiſcht und jedes Stück ſeiner Beute mit dem richtigen lateiniſch-griechiſchen Namen angerufen. Er war in der That geſchickt zu allem. Er deklamierte in früherer Zeit mit ſeiner gewaltigen Stimme ſo wirkungsvoll, daß jeder Hörer überzeugt war, es ſei in ihm ein großer Heldenſpieler verloren gegangen. Er war ein Taſchenſpieler, der Staunen erregte, beſonders mit ſeinen Kartenkünſten. Er war ein ausgezeichneter Koch und bewirtete, wie Alexander Dumas, die Freunde mit ſelbſtkomponierten Muſterdiners. Er war ein ſolcher Turner, daß er noch in reifen Jahren trotz einer gewiſſen Leibesfülle frei über ein Billard hinwegſprang. Er war im Sattel ſo zu Hauſe, daß er als Küraſſieroffizier quittieren mußte, weil er ſich einmal hatte verleiten laſſen, bei einer herumziehenden Kunſtreitertruppe auf ungeſatteltem Pferde eine Dilettantenproduktion zu improviſieren. Er war ein leidenſchaftlicher Jäger und Fiſcher, insbeſondere auch ein vollkommener Piſtolenſchütze, der einſt das vielfach bezweifelte Kunſtſtück ausführte, eine Gemſe mit der Piſtole zu ſchießen; Graf Hans Wilczek, der bei dieſem Schuß zugegen war, hat ihn eigenhändig auf der Stirnplatte der betreffenden „Gamskrückel“ beſcheinigt, welche noch vorhanden ſind.

Eine körperlich und geiſtig ſo vielſeitig entwickelte Menſchennatur muß in jedem Zirkel, in den ſie eintritt, Aufſehen erregen und einen unterjochenden Einfluß ausüben. In der That war dies der Fall, wenn auch die

umgreifende Kraft Canons, namentlich in früheren Jahren, da er noch nicht die allgemeine Anerkennung als Künſtler genoß, zu mancherlei Zuſammenſtößen jeder Art führte. Daß er aus allen dieſen Wechſelfällen eines romantiſchen, ja abenteuerlich bewegten Lebens ungeſchädigt und immer größer und gefeſtigter hervorging, iſt gewiß der unwiderlegliche Beweis einer markigen, ganzen Organiſation. Vieles in dieſem zickzackweiſen Lebenslauf iſt für den Zuſchauer dunkel. Schon um ſeine Abſtammung ſchwebt ein gewiſſes Sagengewölk, ſeine bunten Erlebniſſe in Nähe und Ferne werden wohl niemals hiſtoriſch genau geſchildert werden. Ein Bohème von ſeltener Größe hat jedenfalls in dieſer ſtarken Naturanlage geſteckt, die mit hundert Händen nach allen Seiten ausgriff, um brauchbaren und unbrauchbaren Stoff jeder Art mit geiſtigem und ſinnlichem Heißhunger an ſich zu raffen, unbekümmert, ob er jemals verdaut werden würde. Schon ſein Entwicklungsgang als Maler läßt dies erkennen. Er hat niemals eine regelrechte Schule durchgemacht; nur wenige Wochen oder Monate hielt er es in Wien bei Waldmüller oder in Paris bei Delaroche und Horace Vernet aus. Der Rahlſche Einfluß blieb ſchließlich doch der mächtigſte, wenigſtens am Anfang ſeiner Studien; nicht die direkte Lehre Rahls ſelbſt, ſondern der Umgang mit deſſen Schülern, denen er dies und das ſo nebenher ablernte. Sein unvergleichlicher maleriſcher Inſtinkt ließ ihn alles im Fluge erhaſchen. Er ſelbſt hat mir, angeſichts ſeines letzten Rieſenbildes, aufrichtig bekannt, Guſtav Gaul (dieſer treffliche Künſtler ſtand zufällig dabei)

habe ihn gelehrt, einen Kopf zu untermalen. Canon war damals eben aus der Armee gekommen, ein Küraſſier, der durchaus malen wollte. Im Gaulſchen Hauſe fand er mannigfache Förderung; dort verſuchte er ſeinen erſten Kopf zu malen, der noch mangelhaft genug ausfiel, aber ſchon der zweite, ein Frauenporträt, erregte ein gewiſſes Aufſehen. Das erſte Bild, mit dem er durchſchlug, war ſein „Fiſchermädchen", das auch alsbald geſtochen wurde. (Eine Badedienerin in der Winternitzſchen Waſſerheilanſtalt zu Kaltenleutgeben erzählt noch jetzt mit Stolz, daß ſie ihm als Modell für dieſes berühmte Bild gedient habe.) Aber ſeine ganzen Lehrjahre blieben im Grunde Wanderjahre, von einer Wiſſensquelle zur anderen, aus denen er planlos naſchte, zuerſt Dilettant, dann Autodidakt, den nur ſein ungewöhnliches Talent vor dem Scheitern bewahrte. Es iſt charakteriſtiſch genug, daß er ſein lebelang faſt niemals ein eigentliches Atelier beſaß. Bald wohnte er in dieſem, bald in jenem Gaſthofe; in einem gewöhnlichen Paſſagierzimmer ſtellte er über Nacht ſeine Staffelei auf, kramte ſeine Farbenblaſen und Pinſel aus und malte ſeine Leinwand herunter beim ſchlechteſten, ganz unakademiſchen Licht, bei flatternden, weißen Mullvorhängen u. ſ. f. Die „Stadt Trieſt" unter anderen, auf der Wiedener Hauptſtraße, hat manches Bild von ihm auf dieſe Art malen ſehen. Erſt vor etwa acht Jahren, als er ſich ſoweit ausgetobt hatte, als ein Canon austoben konnte, und Profeſſor der Kunſtakademie geworden war, ſchlug er auch äußerlich Wurzel und bezog ein Atelier in dem ehemaligen Raſumoffsky'ſchen

Palais auf der Landſtraße, wo ihm der jetzige Beſitzer, Fürſt Liechtenſtein, die nötigen Räume mit gewohntem Hochſinn unentgeltlich zur Verfügung ſtellte.

Unter ſo vielerlei Anregungen und Befruchtungen wandte ſich Canon immer entſchiedener dem Studium der alten Meiſter zu. Alle Welt weiß, daß er in der Epoche ſeiner Reife Rubens als ſeinen Großmeiſter verehrte. Die Werke des großen Flamänders hat er Jahrzehnte lang mit den Augen des begeiſterten Jüngers eingeſogen; er wurde ein Rubensſchüler, wie dazumal Jordaens, Van Dyk und Van Tulden. Man weiß auch, daß er in dieſer Verehrung zu weit ging, und ſich über ſeinem Vorbild ſelbſt verlor. Er ahmte es offen nach, entlehnte ihm ſeine flachsblonden Köpfe, zinnoberroten Schatten und ausartenden Muskulaturen; er litt namentlich auch, wie jeder Nachahmer, an den Fehlern ſeines Meiſters, deſſen Vorzüge dagegen er nicht erreichen konnte. Beſonders auffallend iſt es in dieſer Hinſicht, daß der Hauptzug der Rubensſchen Malerei, ihr urwüchſiger dramatiſcher Wurf, Canon ganz und gar unerreichbar blieb; dieſer ſo robuſt angelegte Künſtler war im Gegenteil durchaus undramatiſch und malte am liebſten ſtille Zuſtände, beſchauliche Exiſtenzbilder, erfüllt mit einem tiefen, unbewußten Behagen am Sein. Sein berühmteſtes Bild, die „Loge des heiligen Johannes“, einſt die Perle der Wiener Weltausſtellung, iſt eine Art „Santa conversazione“ zwiſchen den Vertretern der verſchiedenen Religionen. Sein großes Triptychon, das er im Auftrage der kaiſerlichen Kinder zur ſilbernen Hochzeit der allerhöchſten Eltern malte,

iſt ein beſchauliches Repräſentationsbild in der Art des Rubensſchen Ildefonſoaltars. Sein reizendes Meiſterwerk, das altdeutſch angewandelte Altarbild, zur ſilbernen Hochzeit des Grafen Hans Wilczek gemalt, lebt von ähnlichen Stimmungen. Seine großen Speiſeſaaldekorationen für Privatpaläſte ſind üppige Stillleben, mit Menſchenfleiſch gewürzt. Es iſt eine in doppelter Hinſicht merkwürdige Erſcheinung um die Canonſche Rubenskunſt. Niemals iſt ein originellerer Menſch Nachahmer geweſen und niemals iſt ein Nachahmer origineller geblieben. Denn in allen ſeinen Werken iſt Canon dennoch eine eigene, ſpezifiſche Perſönlichkeit, die ſelbſt in allbekannten Zitaten etwas Eigenes zu ſagen weiß. Mehr als in den Hiſtorien iſt dies in ſeinen Bildniſſen der Fall, dieſen vollſaftigen, oft tief charakteriſtiſchen Menſchenbildern, welche Leib und Seele in einer ſo ungeſtörten Harmonie zeigen. Jede Wiener Jahresausſtellung brachte regelmäßig einige dieſer ganz hervorragenden Bildniſſe; bald waren es Damen des Adels oder der hohen Finanz, mit vornehmer, ſelbſtbewußter Pracht gekleidet, dargeſtellt in der Blüte ihrer perſönlichen Geltung, bald Männer der Staatskunſt, der Wiſſenſchaft, der Millionen, der Verwaltung. Seine Bildniſſe waren alle, was man repräſentativ nennt; ſie gaben nicht nur den Taufnamen der Perſon, ſondern auch ihren Familiennamen, mit ihren ſämtlichen Titeln und Orden, mit ihrer ganzen Karriere und auf der Höhe ihrer geſellſchaftlichen Stellung. Eine ſeltene Herrſchaft über alle Mittel ſeiner Kunſt kam ihm dabei zu ſtatten. Dieſer Autodidakt hatte die Ge-

heimniſſe der Maltechnik ergründet, wie wenige. Er war groß im Malen*können*, und namentlich auch war er als Koloriſt bedeutend genug, um ſelbſt neben Makart als eine vollgültige Beſonderheit im Kolorismus ſeinen unbeſtrittenen Rang zu behaupten. Seine Farbe war üppig und reif, auf das eigentliche Blenden ging ſie nicht aus; ſie reizte das Auge nicht durch brillante hors d'oeuvres, ſondern ſie machte das Auge ſatt. In ſchwächeren Werken fiel ſie wohl gelegentlich ins Gelbe, wie denn auch ſonſt die Malweiſe Canons allerlei Manieren unterworfen war, die ſich bisweilen ſtörend anmeldeten; wir erinnern z. B. an ſeine Art, mit dem Pinſel zu ſchraffieren, oder den Halbſchatten eines Kopfes durch eine fortlaufende dunkle Einfaſſungslinie innerhalb des eigentlichen Umriſſes anzudeuten. Solche Mängel an der Thätigkeit eines faſt überfruchtbaren, ſchaffenskräftigen Künſtlers wiegen nicht ſchwer; ſie hängen ſogar zuſammen mit jenem reißenden Thätigkeitstrieb, der ihn in drei Monaten ſein großes Deckenbild im Muſeum ſchaffen ließ, das Ganze alla prima heruntergebürſtet, ohne eine Laſur, ohne die Möglichkeit, das aufgerollte Ganze auf einmal zu überblicken. Daß es ihm nicht vergönnt war, die bei dieſer Erſtlingsarbeit gemachten Erfahrungen bei dem zweiten Muſeenbild zu verwerten, iſt gewiß ein großer Verluſt für die Monumentalmalerei Wiens. Übrigens nahm Canon an künſtleriſcher Erfahrung jeder Art unbeſtritten den erſten Platz in Wien ein. An ſein Urteil wandten ſich mit Vorliebe die mächtigen Kunſtfreunde, wenn es galt, bedeutende Ankäufe zu machen.

Wie oft wurde er ins Ausland entſendet, um ein altes Werk zu beurteilen, das irgend einer Galerie zum Kauf angeboten war. In ſolchen Fällen gab er jedoch ſtets nur ſein künſtleriſches Gutachten ab, niemals miſchte er ſich in die finanziellen Verhandlungen. In ſolchen war er allerdings wenig erfahren, in Geldſachen war er ein Kind und ein grand seigneur. So bedeutende Summen er in der Zeit ſeiner Größe erwarb, zu einer geſunden, bürgerlichen Bilanz hat er es niemals zu bringen vermocht. Seine ganze, weit ausgreifende, ſich mit vollen Händen ausgebende Natur kannte kein Pfennigfuchſen; das Einmaleins wäre eine durchaus unorganiſche, unlogiſche Beimiſchung zu ſeinem Leben geweſen. So hat er denn kein Vermögen hinterlaſſen; er war nichts weiter als Künſtler, am wenigſten ein Kaufmann, ein Künſtler aber war er durch und durch.

Emil J. Schindler.

(Nachruf.)

14. Auguſt 1892.

Uns wundert nichts mehr auf dieſem Gebiete. Die Unſterblichen der Wiener Malerei haben ſich nur zu ſterblich erwieſen, ſeit Makart, Canon und Pettenkofen bis auf Leopold Müller und nun unſeren ruhmreichen Schindler. Dieſes Kapitel Wiener Kunſtgeſchichte ſieht ſich an wie ein Totentanz; die Senſe mäht, was am üppigſten blüht, im Augenblicke des höchſten Lebenserfolges. Seit der diesjährigen Frühjahrsausſtellung zweifelt niemand mehr, daß — nach Rudolf Alt, dem unverwüſtlichen Uraltmeiſter — Emil Schindler die fruchtbarſte und perſönlichſte maleriſche Schöpferkraft Wiens war. In den vierzehn Bildern, die er da ſehen ließ — ſeiner Abſicht nach ſollten es doppelt ſo viele ſein — hielt er der Natur einen Spiegel vor, wie ihn vor ihm noch Keiner geſchliffen. Man möchte ſagen: einen Grauſpiegel, (wie es einen Schwarzſpiegel giebt), in dem alles Sichtbare zu Stimmung wurde, alles Körperliche Seele bekennen mußte. Man ſah hinein, nicht nur mit dem äußeren, auch mit dem inneren Auge, das

die ſogenannte Stimmung als ſichtbare Muſik auffaßt. Schindler war eine durchaus muſikaliſche Natur; ſein klingender Tenor hat in jüngeren Jahren die öffentlichen Abende des Künſtlerhauſes oft belebt. Von einem ſolchen Feſt führte er einſt jenes ſchöne Mädchen mit der ſchönen Stimme als Gattin heim, eine Künſtlerin, deren wohllautender Geſang ſein Heim in ein Singvogelneſt verwandelte. Auch ſeine Schüler eiferte er unabläſſig an, Muſik zu treiben, um ihrer Seele bewußt und dadurch erſt Künſtler zu werden.

In langem, wechſelvollem Kampfe hat Schindler Leib und Seele eingeſetzt, um ſich bis zu dieſem Standpunkt hinanzuläutern. Aber er iſt ſchon derſelbe in ſeiner lyriſch ſprudelnden Jugend. Ein übermütiger Wurf kennzeichnet ſeine damaligen Bilder; im Handumdrehen ſchöpfte er den Duft von der Welt ab und ſprenkelte ihn auf die Leinwand hin mit der ganzen Keckheit, welche die einſt vervehmten Leute von Barbizon durch ihr Beiſpiel verkündeten. Einige große ſonnenvolle Bilder von der Inſel Lacroma ſind merkwürdige Beiſpiele dafür. Er giebt da von der Natur gleichſam nur die Patina, aber in dieſer liegt ja eben alles, was ſie erlebt hat, ihre Bewegung, ihr Thun und Leiden. Und er hantiert dabei mit einer launenhaften Ungebundenheit, mit einer Art feiner „Frechheit“ — das Wort iſt ein lobender Zigeunerausdruck der Malwerkſtätten — die wohl mit der einſtens geführten Radiernadel zuſammenhängt. Im Prater beſchwichtigt er ſich nach und nach. Zwiſchen Sommer und Winter iſt dort der Silber-

ton zu Hauſe und blitzt ſogar herriſch auf im harten Laub der Silberpappeln. Wenn der Herbſt gelb durch das Grün und der Winter grau durch das Gelb haucht, dann erdämmern jene koſtbaren Übergangstöne, auf die eine ganze Wiener Landſchafterei beſonderer Art geſtimmt iſt. Sie ſind auch im Sommer vorhanden, aber nur in der Abenddämmerung, wenn die ſilberne Sonne aufgeht, der Vollmond, und ſich über den Schilfbrüchen und Tümpeln in der vergrauten Luft wiegt. Um die Mitte der Siebzigerjahre, als Schindler im Kunſtpavillon der Weltausſtellung hauſte, ſind einige ſolche Vollmondbilder entſtanden und haben ihm große Medaillen gewonnen. Holland gab ihm ſolche Lüfte und Lichter auch bei Tage, aber er blieb heimiſcher im Prater, als an den Grachten Amſterdams.

Dann ſah man lange Jahre faſt nichts von ihm ausgeſtellt. Seine Bilder ſchlichen unter der Hand umher zwiſchen Kunſthändlern und Kunſtfreunden, zu einer ſchlimmen Zeit, die der Krach bilderblind gemacht hatte. Und gerade der Druck dieſer entmutigten und darum entmutigenden Zeit machte ihn zum Idealiſten. Da ſich ohnehin niemand um einen Maler ſcherte, malte er, ohne ſich um jemanden zu kümmern. Er und die Natur, ſonſt war für ihn niemand auf der Welt. Und er begann ſich in die Natur einzubohren, ſie zu durchwühlen, durchzuſieben; hie und da kam dann ein grübelndes, tüftelndes, mit dem Pinſel feinſchmeckeriſch kläubelndes Bild zum Vorſchein. Dieſe Bilder inneren Ringens werden jetzt hoch bezahlt werden. Er zog ſich ganz auf die heimatlichſte Natur

zurück, eine Not, aus der mit der Zeit eine Tugend wurde. Von Jahr zu Jahr klärte er ſich, in Auffaſſung und Farbengebung. Er verdaute die Natur nach und nach, um auf ihren Geiſt zu kommen, der ſelbſtverſtändlich ſein eigener Geiſt war. Im Tone ging dieſer Weg von einem oft unklar klebrigen Braun zu einem ſonnigen Grau, das man im Sehen zu atmen glaubte. Sein Raumgefühl erlangte durch die Übung an dem endloſen Hinter- und Untereinander des Hügellandes, in dem er lebte, die empfindlichſte Feinheit; niemand weiß die Plaſtik des Bodens, den Wellenſchlag des Erdreichs auf unauffällige Weiſe fühlbarer zu machen. So wurde er aus Idealismus ein großer Realiſt. Und indem er alle Geheimniſſe des Sichtbaren erbohrte, ſchwoll ihm die Sehnſucht und wuchſen ihm zugleich die Flügel, ins Große zu gehen und das Größte zu umfaſſen. Jahrelang hegte er gewiſſe weite Pläne, zu deren Ausführung den Familienvater die Sorge des täglichen Lebens nicht gelangen ließ. Es trieb ihn, cykliſch zu ſchaffen. Er brütete über eine Folge der „zwölf Monate“. Auch ſein berühmtes „Pax“-Bild iſt nur eine Szene aus einer Tetralogie, in der ſich Menſchenleben und Naturleben zu ergreifendem Einklang ergänzen ſollten.

Der Süden regte ihn mächtig zu ſolchem Streben an. Sonne, Meer und Stein Dalmatiens hielten ihn bezaubert. Er hatte ſie wiederholt durchgekoſtet, gelegentlich auch zu zweien in Geſellſchaft ſeines verſtändnisvollen Schätzers, des Erzherzogs Johann Salvator, mit dem er die Inſeln inkognito durchſchlenderte. Gleichſam als un-

ſichtbarer Führer durch den goldenen Süden diente dem Sohn des ſilbernen Nordens Oswald Achenbach, mit deſſen durchaus poetiſcher Naturauffaſſung ſeine eigene ſo viel Verwandtes hatte. Er wurde im ganzen Schindlerſchen Kreiſe nur „Oswald“ ſchlechtweg genannt. Eine Reihe von Bildern aus der Gegend bei Raguſa, vor vier Jahren, erſchien als eine Kette von Verſuchen, zum Teil an Oswalds Hand, dieſer Natur beizukommen. Ihren Geiſt hatte er bald weg, mit ihrer Form galt es noch zu kämpfen. Im „Pax“-Bilde, ſchier der ergreifendſten Landſchaft, die wir neben Böcklins „Schloß am Meere“ kennen, hat beides ſich ihm ergeben und trägt ſeinen unverkennbaren Stempel. Wer hat „Pax“ nicht geprieſen? Nur der Künſtler nicht. Nach der erſten Befriedigung über den Eindruck, den er gemacht, that er, was er meiſtens that, wenn er ein älteres Bild wieder unter die Hände bekam. Statt die beabſichtigte Ausbeſſerung oder Auffriſchung vorzunehmen, pflegte er nur zu oft das halbe Bild abzukratzen und neu zu malen. Auch „Pax“ iſt es ſo ergangen; ſeitdem wir es hier geſehen, iſt es faſt ein neues Bild geworden.

Dieſer lange Entwicklungskampf hat den Künſtler, der ſtets mit Begeiſterung ſchuf und, bei ſo empfindlicher Beſaitung, an äußeren und inneren Hemmniſſen ſich um ſo ſchmerzlicher ſtieß, ſchon vor Jahren faſt aufgerieben. Er ließ ſeine Nerven in der Schlacht. Er ſelbſt hoffte kaum mehr, jemals wieder den Pinſel zu führen. Wiſſenſchaft und Natur heilten ihn ſo weit; er ſelbſt ſchrieb ſeine Geneſung dem Pfarrer Kneipp zu, den er als ſeinen

Retter verehrte. In der That war er in den letzten zwei Jahren von so großer Frische und Arbeitsluſt, daß einige ſeiner herrlichſten Werke aus dieſer Zeit ſtammen. Nur das wachsbleiche Antlitz und das weiße Haar verrieten, wie aufgewühlt er war. Dieſen Sommer wollte er durchaus an die See, nach Holland. Vor etlichen Wochen noch beriet er mit uns, wo er dort am paſſendſten baden könnte. Wir ſchilderten ihm Domburg mit ſeinem Wald am Strande, und die Nähe von Middelburg und Veere, Städte, in denen das Mittelalter noch Gegenwart iſt. Er war entſchloſſen, mit ſeiner Familie nach Domburg zu gehen . . . und ging nach dem rauhen Sylt, um zu ſterben.

Ein großer, großer Verluſt für unſer Kunſtleben. Und er wird noch ſchmerzlicher dadurch, daß Schindler niemals Profeſſor an der Akademie geworden iſt. Hätte er dort auch nur zehn Jahre gewirkt, ſo wäre der malende Nachwuchs für das nächſte Menſchenalter zum Guten gelenkt worden. Denn Schindler beſaß die ſeltene Gabe, ſeine Begeiſterung auch anderen einzuflößen. Er riß mit ſich fort, hoch hinaus über das trockene Handwerk, mit dem man das Tagesgeſchäft beſorgt. Er lehrte Kunſt, wie eine Religion, aber auf feſteſter Grundlage. Bei keinem lernte man ſo richtig ſehen, eine Kunſt, die manchem Künſtler völlig fehlt. Er ließ junge Leute, um ihnen die menſchliche Figur geläufig zu machen, das Skelett aus Holz nachſchnitzen, Knochen für Knochen, und dann die Muskellagen darüber modellieren. Doch das ſind Einzelheiten, unter anderem. Die Hauptſache war, daß er ſie zum Verſtehen

und künſtleriſchen Empfinden erzog. Auch war er ihr Abgott. Leider hat er nur wenige Schüler gebildet, aber ſie machen ihm Ehre. Auch ſonſt hielt er mit ſeinen Anſichten über Kunſt nicht hinter dem Berge und es war ein Genuß, ihm zuzuhören. Eine Reihe von Kritiken über die letzte Jahresausſtellung, in einem Wiener Sonntagsblatte, wurde vielfach ihm zugeſchrieben; er gab jedoch nur zu, daß ſie ſeinen Anſichten entſprechend abgefaßt ſeien. Übrigens wird ſich, wie er uns ſelbſt vertraut hat, in ſeinem Nachlaſſe viel Schriftliches über Kunſt vorfinden.

Schindlers Nachlaß! . . . Wahrlich, ein trauriger Schatz.

Eine Schindler-Ausstellung.

(Künstlerhaus.)

24. November 1892.

„Der langausstreckende Tod," sagt Homer. Er hat recht, denn die Menschen sehen länger aus, wenn sie einmal tot sind. Auch größer. Als Meister Emil noch lebendig unter uns wandelte, hätte er nach langer Verschollenheit gerne achtundzwanzig Bilder seiner jüngsten Zeit auf einmal in die Jahresausstellung gehängt, aber die Jury in ihrer . . . Unbeugsamkeit gestand ihm nur vierzehn zu. Es war das Jahr der „Pappelallee" und der „Kartoffelernte"; Schindler siegte auch so auf der ganzen Linie. Heute ist Schindler groß genug, daß er innerhalb einer Woche zwei Ausstellungen im Künstlerhause ganz allein füllen darf. Die erste, die einen guten Überblick über sein Werden und Gewordensein gestattet, ist vor zwei Tagen eröffnet worden; die zweite, die seinen Nachlaß an Bildern und Studien enthalten soll, wird man nach weiteren zwei Tagen zu sehen bekommen. Rasch ist dieser Umschwung eingetreten, diese Beförderung durch den Tod. Auf der Höhe seines vorjährigen Triumphes, als er nach dreißig-

jährigem Ringen endlich in der allgemeinen Anerkennung wühlen konnte, als seine Bilder endlich Preise hatten, wie der Familienvater sie sich wünschen mußte, da antwortete er auf den Glückwunsch einer Freundin seiner Frau: „Wenn's nur nicht zu spät wird! Zwei Jahre sollt' ich noch leben, dann könnt' ich meinen Kindern etwas hinterlassen." Er hatte dieses schwarze Vorgefühl zu einer Zeit, als die künstlerische Fruchtbarkeit ihm aus allen Poren drang. In den letzten dreizehn Monaten seines Lebens, von denen er drei beim Pfarrer Kneipp zubrachte, hat er nicht weniger als acht Bilder geschaffen, die sämtlich zu seinen allerbesten gehören. Mit der größten Leichtigkeit sprudelte er alles zutage; in vierzehn Tagen schrieb er die große Pappelallee nieder, wie er sie freilich fertig im Kopfe getragen . . .

Heute wandeln wir in den Gemächern umher, die den Säulenhof des Künstlerhauses umgeben, und werfen umschleierte Blicke auf ein früh abgeschlossenes Lebenswerk. Da sind 128 Ölgemälde, die im Privatbesitz auf der Linie London-Berlin-Wien-Budapest verstreut waren, und eine Reihe meisterhafter Zeichnungen, meist für „Die österreichisch-ungarische Monarchie" des verewigten Kronprinzen. Sein hochbegabter Schüler und Freund Karl Moll, der heute selbst schon ein junger Meister ist, hat sie mit feinstem Geschmack geordnet, wie sie sich aneinander schmiegen und einander stützen, jedes in dem erwünschten Lichte und in der richtigen Augennähe. Eine neue, posthume Büste Schindlers steht in der Vorhalle,

vor einem alten Gobelin, unter Lorbeerkränzen mit Trauerschleifen. Auch sie ist gleichsam ein Charakterzug Schindlers, der niemals eine befreundete Künstlerhand in Bewegung gesetzt hat, um sein Bildnis zu erhalten. Aus dem Gedächtnis, nur von zwei kleinen Photographien unterstützt, hat Professor Eduard Hellmer sie geformt, merkwürdig wahr im Ausdruck jenes liebenswürdigen Ernstes, der uns so oft von den Lippen, aus den Augen des Meisters angesprochen. Diesem Künstler ist denn auch die Aufgabe zugefallen, das Denkmal auf Schindlers Ehrengrab zu entwerfen. Es wird, wir dürfen ja aus der Schule schwatzen, ein hochpoetisches Werk, so recht in Schindlers Sinn empfunden. Auf einem Sarkophag ruht der Meister, nicht todesstarr, sondern im Halbtraum dahindämmernd; um ihn her Blumen und Vögel und auf seinem Kopfkissen, nahe dem Ohr, ein Vöglein, dessen Sang er mit halbgeschlossenen Lidern lauscht. *)

In der guten Stube hinter dem Hofraume hat Moll die letzten Bilder seines Meisters zusammengestellt, lauter Hauptsachen, die beiden winzigen nicht ausgenommen. An der Hauptwand hängt „Pax“. Seitdem wir es gesehen, hat der ewig unzufriedene Künstler es noch wesentlich verändert. Er beseitigte dieses und jenes Grab, er tilgte Einzelheiten des Pflaster- und Tümpelwerks, um die Ruhe

*) Auf Karl Molls Betreiben ist seither auch im Wiener Stadtpark ein schönes Marmordenkmal Schindlers, wiederum von Hellmer, errichtet worden; das erste einer ganzen Reihe von Künstlerdenkmälern.

des Bildes noch ruhiger zu machen und alles inniger zuſammenzuſchließen. Kein Zweifel, es iſt, was es war: ein Meiſterwerk der modernen Landſchaft. Der Meiſter ſelbſt freilich träumte daran noch immer weiter; am liebſten wäre er nochmals nach Dalmatien gereiſt, um neue Einzelſtudien dafür zu machen. In der Folge von vier Bildern aus dem Leben eines Mönches, mit der ſich Schindler wie mit einer Lebensaufgabe trug, wäre „Pax“ Nummer vier geworden. Um von Nummer eins einen Begriff zu bekommen, betrachte man das Bild: „Kloſter San Giacomo bei Raguſa“. Vor einer dunklen Felswand ſteht, hoch über einem Meer von tiefſter Heimlichkeit des Gewäſſers, ein Klöſterchen, auf das der Vollmond, unter einer Felszacke hervor, mit einem Auge niederſchaut. Das wäre „ſein Heim“ geweſen und man hätte den Mönch geſehen, wie er mit ſeiner Barke vom Fiſchfang heimkehrt. Das zweite Bild wäre „ſein Traum“ geworden: der Mönch im ſchattigen Kreuzgang ſchlummernd und mit dem inneren Auge die Lichtgeſtalt einer wunderſchönen Nonne ſchauend, die draußen durch den hellen Sonnenſchein des Blumengartens ſchwebt. Hierauf folgte als drittes „ſein Sühnopfer“: er hat ſich ins Meer geſtürzt, bei düſterem Scirocco-ſturm, aber die ſchaurige Brandung wirft ihn wohlbehalten auf den Sand der Küſte ... und im Hintergrunde ſteht am zürnenden Himmel bereits ein Regenbogen, das Zeichen der Verſöhnung. Nummer vier endlich, das eigentliche „Pax“, hätte einen ganz verwilderten Friedhof gezeigt, in dem der Mönch ſich, ſeinem Gelübde nach, mit

chriſtlicher Ergebung das eigene Grab ſchaufelt; alſo ein ganz anderes Bild als das uns bekannte „Pax“ . . . Und unwillkürlich fragt man ſich wieder, zum hundertſtenmal: was wird mit dieſem hochbedeutenden Bilde geſchehen? Als es zum erſtenmale erſchien, war alles — doch nein, wie es ſcheint, leider doch nicht alles — einig darüber, daß es durchaus in unſer kunſthiſtoriſches Muſeum gehöre. Es wurde übergangen. Es ſei kein Geld vorhanden; denn es koſtete 10000 fl. Es bereiſte dann ein gut Stück Welt und ſiegte überall. Die Münchener Pinakothek, die ſich auf Meiſterwerke verſteht, ſtellte ein ſtattliches Angebot. Eine Breslauer Dame, die ſich durch Schindlers Schaffen mächtig angezogen fühlt, bietet die gleiche Summe. „Pax“ wäre alſo eigentlich verkauft, wenn es wollte, aber „Pax“ wartet, „Pax“ hofft noch immer, daß es in der Heimat bleiben kann, und einſtweilen wird es nach Chicago reiſen. **)

Gegenüber hängt Schindlers letztes Bild: „Mühle zu Schärding am Inn.“ Es iſt im April dieſes Jahres gemalt. Ein ſchier geſpenſtiſch feines, hellgraues Bild, voll bläulicher Ahnungen in Luft und Waſſer, mit plötzlichen Einfällen von hellſtem Grün, wie ſie Gras und Buſch im frühen Frühjahr haben, wenn die ſchlanken, hochaufgeſchoſſenen Baumſtämmchen rechts und links noch ebenſo wenig Laub treiben, als ihre ſchattenhaften Spiegelbilder im Gewäſſer. Es iſt eines der innigſten Pianiſſimos des

*) Es iſt ſeither durch Kaiſer Franz Joſef für ſeine Galerie erworben.

Meiſters und man fühlt ſich angewandelt, es ihm ſtill vor ſich hin nachzuſingen, mit einer lebendigen Stimme.

Mehreres in dieſem Saale war uns noch unbekannt. Darunter ein „Aus dem Süden“. Jene Breslauer Dame, Fräulein Toni Landsberg, hatte es bei dem Meiſter brieflich beſtellt, nachdem ſie in Berlin eines ſeiner Waldbilder geſehen. Eindrücke aus Dalmatien, Lacroma, Capri ſind darin mit mehr brillanter, dekorativer Wirkung zuſammengeſtellt; es ſoll die Wand über einem Kamin ſchmücken. Dieſelbe Dame hat ſich ſeitdem mit ſeltenem Verſtändnis in das Geſamtwerk des ihr ſympathiſchen Meiſters vertieft, auch ſeinen Nachlaß eingehend durchmuſtert und eine namhafte Summe für Erwerbungen aus dieſem Schatze beſtimmt. Mit guter Abſicht weiſen wir darauf hin, denn es iſt heutzutage Kunſtpflicht, von einem ſolchen Beiſpiele nach Kräften zu ſingen und zu ſagen.

Es iſt ein hoher Genuß, an dieſen Wänden zuzuſehen, wie und was Schindler wird. Ein ganzes Künſtlerleben ſpielt ſich vor dem Auge in zwei Stunden ab. Oder in zwei Tagen, denn wahrlich, da iſt des Schauens kein Ende, ſo reich blüht uns die Eigenart des ſeltenen Künſtlers entgegen. Selbſt für uns, die wir zwei Jahrzehnte lang kritiſch neben ihm her gewandert und an dieſer Stelle manche eingehende Unterſuchung über ihn angeſtellt, iſt das Nebeneinander oft lehrreich genug. Vom erſten bis zum letzten Bilde iſt er der nämliche, und dennoch welche Wandlung in ſeinen Anſchauungen und Zielen. Beſonders intereſſant iſt ſein Herausſtreben aus dem Braun und

Grau, in das die Niederländer und Franzoſen ihn hineingelockt hatten. Er handhabte es meiſterhaft, aber immer mehr fühlte er doch, daß dies eine Überſetzung der Natur ſei, und trachtete immer dringender dem Originale nach, den Originalfarben, bis er zuletzt ſchon ganz Lokalfarbe malte. Man erkennt dies am beſten, wenn man zwei vorzügliche Darſtellungen von Hallſtatt aus den Jahren 1884 und 1891 vergleicht. Das ältere Bild läßt noch überall das Braun durchſchlagen; es iſt im Atelier gemalt, nach fertigen Naturſtudien. Das jüngere iſt ſchon ganz vor der Natur gemacht, ganz Lokalfarbe. Bei dieſer Behandlung gediehen namentlich ſeine bewunderungswürdigen Küchengärten, die er auf ſeinem Sommerſitz Schloß Plankenberg erſt baute, dann malte. Der ſchönſte iſt wohl ein aus Berlin eingeſchickter, vom Jahre 1884; die Durchführung bis ins einzelnſte Einzelwerk der großen Kohlhäupter, Sonnenblumen, Malven, des Taubenſchlages u. ſ. f. iſt ſchlechthin unübertrefflich. Eines der beſten Bilder dieſer Art (1885) iſt ein wertvolles Geſchenk des Künſtlers an den Münchener Kunſtverein. Schindler war von der Münchener Künſtlerſchaft ſo herzlich gefeiert worden, daß er ihr in ſeiner vornehmen Art freiſtellte, ſich eines ſeiner Bilder zu wählen. Und wieviele ſeiner Werke ſind ſolchen Weges gegangen. Auch jenes erſte Bild der „Pax“-Reihe, das dem Kammerſänger Herrn Winkelmann gehört. Sänger und Maler ſchätzten einander ſehr, konnten aber gewiſſermaßen „zuſammen nicht kommen“. Schindler nämlich hörte den Sänger wiederholt an Abenden, wo er nicht ganz

wohl war, und Winkelmann, der gerne ein Schindlerſches Bild gehabt hätte, fand dieſe zu teuer. Da ſchlug der Sänger einſt ſcherzweiſe vor: „Alſo das nächſtemal, wenn ich Ihnen wirklich gefalle, gebe ich Ihnen mein Spielhonorar und Sie geben mir ein Bild.“ „Topp“, ſagte Schindler und richtig, nach einer gewiſſen Tannhäuſervorſtellung, wo Winkelmann vortrefflich geweſen, kam Schindlers Bild mit einer Zeile: „Sie haben mir wirklich gefallen, das Bild gehört Ihnen.“

Die Bilder aus dem Süden ſind ein Anblick für ſich. Schindler iſt bekanntlich mit ſeiner Eroberung des Südens nicht fertig geworden; es fehlten ihm die Mittel zu noch einigen Studienreiſen. In ſeinen guten ſüdlichen Bildern, zum Beiſpiel den Lacromamotiven von 1877, ſteckt meiſtens neben viel Wahrheit noch mehr Dichtung. Auch erinnert man ſich ja an manches Mißglückte in halbvergangener Zeit, und da fehlte es nicht an Abmahnungen: das ſei nicht ſein Fall u. dgl. Aber er ließ nicht nach, bis ihm wenigſtens ein ſolches Bild gelang; es heißt: „An der dalmatiniſchen Küſte“ und hat rechts eine hochſtufige Küſte mit Gebäuden, links blaue Tiefe und Höhe bis zum Verſchwinden. Da war er, wie er ſich ausdrückte, „dem blauen Meere doch näher gekommen“ und das blieb einſtweilen ſein Letztes in dieſer Art. Hätte er es erlebt, es wäre noch manicher Feldzug nach Süden gefolgt, und das Sonnenland hätte ſich ihm ſchließlich ergeben, wie etlichen anderen Nordländern, Oswald Achenbach voran, deſſen größter Bewunderer Schindler war.

Wenn er es erlebt hätte! Ja, dann hätte ſo mancher andere Plan auch Fleiſch und Blut bekommen. Zwei ſiegreiche Jahre hatten den Meiſter mit einem Schlage ſelbſtſtändig gemacht. Nun konnte er malen, was er wollte, ſogar auf eigene Koſten. Der „Pax“-Traum wäre verwirklicht worden. Noch andere Cyklen wären gefolgt. Bereits hatte er einen großen Auftrag; dem kunſtfreundlichen Finanzmann Herrn Z., der einige ſeiner reifſten Werke beſitzt, ſollte er einen ganzen Speiſeſaal ausmalen, mit Hilfe von Ribarz und Moll. Umfaſſend, wie ſein Auge war, zog Schindler ſofort die ganze Natur heran, in ihren Beziehungen zu den Tafelfreuden. Die Jagd, der Fang der Süßwaſſer- und Seefiſche, der Gemüſegarten, das Fruchtgelände, der Ackerbau u. ſ. w. Das alles hätte ſeine maleriſche Seele hergeben müſſen . . . Aber es war nun einmal beſtimmt, daß dieſes Leben ein Trauerſpiel werden ſollte; und zwar ein ſonderbares, deſſen Held ſchon im dritten Aufzug ſtirbt . . .

Morgen wollen wir einiges über Schindlers Nachlaß ſagen.

Schindlers Nachlaß.

(Künſtlerhaus.)

25. November 1892.

Im erſten Stock des Künſtlerhauſes drängen ſich jetzt die Bewunderer Emil J. Schindlers, um ſeinen Nachlaß an Bildern, Skizzen und Studien zu ſehen, wie er aus dem Beſitz der Familie ſoeben ans Licht geſtellt worden. Inland und Ausland ſtrömen herbei, die Feinſchmecker beſonders, die es zu ſchätzen wiſſen, wenn ein ſo intimer Meiſter, nach dem Tode erſt, das Intimſte ſeines Schaffens preisgiebt, die unmittelbarſten Berührungen ſeiner Seele mit der Natur erkennen läßt. Weit über dreihundert Zeichnungen, Ölſtudien, Skizzen und auch vollendete Bilder, meiſt aus dem Beſitze der Hinterbliebenen, ſind hier vereinigt, wiederum durch die raſtloſen Mühen Karl Molls, und harren des erſten Dezember, an dem die Verſteigerung beginnen ſoll. Wir wollen verſuchen, dem Beſchauer dazu eine Art biographiſchen Leitfaden in die Hand zu geben.

Den Anfang des Anfanges bilden einige Zeichnungen aus der Ramſau, deren König damals Albert Zimmermann war; ſie zeigen uns Schindler als einfachen Zimmermann-

ſchüler. Flügge geworden, fand er bald einen erſten Mäcen, der bei ihm eine Reihe von Entwürfen zu Zedlitz' „Waldfräulein" beſtellte, aber leider vor der Vollendung des Cyklus zugrunde ging. Einen Teil dieſer Blätter hat Schindler ſpäter verſchenkt, vierzehn aber ſehen wir ausgeſtellt, in Bleiſtift, ja fünf ſogar ſchon als Kartons in Kohle ausgeführt. Die damalige, mit Eichenknorren beſetzte Waldromantik, deren Großmeiſter Schwind war, ſteht hier noch in voller Blüte; man betrachte etwa das Blatt: „Waldfräuleins Geburt", die Grundlage des gleichnamigen Ölgemäldes, aus dem Beſitz der akademiſchen Galerie. Aber ſchon keimt da und dort der ſpätere Schindler, zwiſchen den vierſchrötigen Baumrieſen ſchießen bereits die ſchlankſten Bäumchen auf und neigen ſich über verwachſene Pfade, ſein Bach lernt das Plätſchern, und vom Waldrand aus öffnet ſich ein herrlicher Blick über ebnere Fernen. Der junge Künſtler war damals ein Waldfanatiker, wie er ſich auch in ſeinem Tagebuche zeitlebens ausgeſtrömt hat, in geradezu begeiſterten Beſchreibungen.

Die Natur, die er brauchte und die ihn groß gemacht hat, fand er aber erſt an der Donau, in der heimiſchen Aulandſchaft. Wir ſehen ihn in Fiſchamend, im nahen Kroatiſch-Haslau, dann bei den Kaiſermühlen, wo er lange bei einem der wackeren Müller hauſte. Er war ja eigentlich ein Donauweibchenkind. In Fiſchamend hatte ſein Großvater eine Baumwollſpinnerei, in der war auch ſein Vater beſchäftigt. Die Fabrik war ganz neu eingerichtet und ſollte eben verſichert werden; da, am Tage,

[illegible] [illegible] [illegible] [

ourde ihm die Hauptſache. Den Sommer liebt er noch icht, da ſind ihm die Farben zu ſchwer und der Baum=chlag (um einen dörflichſten Ausdruck zu gebrauchen) zu „pletſchig"; der Sommer iſt ihm zu poſitiv und er wird hn erſt ſpäter liebgewinnen, einſtweilen ſchwärmt er noch ls jugendlicher Lyriker in ſehnſüchtigen Vorfrühlingen und Spätherbſten, in einer Landſchaftspoeſie, welche die Hälfte erraten läßt. Er war damals ganz Pratermenſch. Wie oft ſahen wir ihn gegen Mitternacht aus dem Freundes=kreis im Kaffeehaus oder anderswo aufbrechen und mit ſeiner mächtigen grauen Dogge in die ſchweigende Prater=nacht hineinſchreiten. Denn er hatte damals ſeine Werk=ſtatt im Kunſtpavillon; noch jetzt ſind dort vor ſeiner Thüre die Spuren des Gärtchens zu ſehen, das er ſich an=legte und mit allerlei Gewächs und Getier füllte. Sogar einen prächtigen Widder hegte er darin, ein ſo maleriſches Tier, daß Hans Makart ihm ſeine beſondere Gunſt zu=wandte. Einſt, als Makart ſich mit dem Widder unter=hielt, fragte er von ungefähr: „Du, wie heißt er denn eigentlich? — „Hans", entgegnete Schindler. — Makart drehte dem Tiere den Rücken und ging ſchweigend ins Haus. Nach einer halben Stunde ſagte er plötzlich: „Du, Schindler, ich muß dich um etwas bitten; wenn du dir wieder einmal einen Widder anſchafffſt, ſo heiß' ihn Emil."

Vom Prater weg hat er auch geheiratet, 1876. Dann zog er in die Stadt und malte zwei Jahre lang (1877—78) bei Makart, in deſſen kleinerem Atelier. Es war, als Makart am „Einzug Karls V." arbeitete. Wie

manches hatte da Frau Schindler eigenhändig hineingemalt, denn auf ihre kritiſchen Bemerkungen pflegte Makart zu ſagen: „Na, da machen Sie's halt beſſer“ und drückte ihr Pinſel und Palette in die Hand. In jener Brandung von Farben konnten ihre koloriſtiſchen Beiträge keinen Schaden anrichten. Das Leben in dieſem üppigen Dunſtkreiſe war allerdings zu koſtſpielig für einen Landſchaftsmaler, der überdies vom Gelde nur annähernde Begriffe hatte. Die finanziellen Nachwehen gingen durch Jahre, dazu kamen anderthalb Jahre ſchwerſter Krankheit (Diphtheritis, Blutvergiftung), bei voller Unfähigkeit zu arbeiten. Das war die ſchwerſte Zeit ſeines Lebens. An der Nordſee, auf Borkum, (1881), fand er ſich wieder. Seine Studien führen uns dann zunächſt nach Lundenburg, wo er die nächſten zwei Frühlinge verbrachte. Dort iſt es herrlich. Der großartige Saupark des Fürſten Liechtenſtein zieht ſich bis Eisgrub hin, mit tauſendjährigen Eichen, einer Wunderwelt von Sumpfpflanzen und gar mannigfachen Anſichten der Thaya, welche breit und ruhig wie Öl hindurchfließt. Für die Wiener Landſchafter iſt dies ein Fontainebleau, oder könnte es werden; Lichtenfels und ſeine Schüler wiſſen auch davon zu ſagen. Eines der dortigen Bilder iſt in der Liechtenſteingalerie.

Und dann ſehen wir ihn, mit Karl Moll, in Goiſern, drei Jahre lang. Und dann entdeckt er plötzlich Plankenberg. Durch Zufall. Auf einer Fahrt von St. Pölten nach Wien deutete jemand links ins Land hinein, wo ein altes Schloß liege, Murſtetten, Eigentum des Grafen Althan. Das

haftete. Alsbald fuhr der Künſtler mit ſeiner Frau hinaus und fand einen Park, eine Art geweſenen Park, verſtorbenes XVIII. Jahrhundert, mit ausgewucherten Taxushecken, halb verſunkenen Sphinxen, verfallenen Waſſerbecken und Terraſſenſtufen, und das alles voll bunt blühender Obſtbäume, lachend und trauernd zugleich. Von dem Schloß aber war kaum eine Spur, das hatten anno dazumal die guten Franzoſen zerſtört, indes . . . wenn die Herrſchaften ein Viertelſtündchen weiter fahren wollten, nach Plankenberg — das war der Kutſcher, der ſo ſprach — da ſtehe auch das große Schloß noch, denn da habe damals der Marſchall Vandamme Quartier genommen . . . es ſei auch da eine Münze mit dem Bilde Ludwigs XVI. ausgegraben worden. So fuhren ſie nach Plankenberg und fanden richtig einen großen ſteinernen Kaſten, zwar in ſchauderhaftem Zuſtande, aber mit ſchönen Räumen und einer Umgebung, die einſt etwas geweſen war und wohl auch wieder etwas werden konnte. Und Frau Schindler war beſonders entzückt; ſie wolle das ſchon wieder zuſammenflicken und aufputzen und wohnlich machen, es ſchlummere in dem Ganzen ein fertiges Idyll, das man nur zu wecken brauche. Und ſo mietete er Plankenberg vom Fürſten Liechtenſtein und wurde dort Kunſtfürſt, auf ſeine Art. Und das ganze Dorf drehte ſich geiſtig um ihn, die Bauern waren ſtolz auf ihn, alles ſtand ihm zu Dienſten, die Sonne ging auf und unter, wie er es haben wollte.

Ja ſelbſt die hohe Regierung that ihm etwas zu liebe. Sie hatte beſchloſſen, ſämtliche Pappeln an den

Landstraßen von Niederösterreich auszuhauen und dur dankbarere Bäume zu ersetzen. Da machte Schindler ei Eingabe an die Statthalterei und bat, ihm eine gewiß Allee, in die er längst verliebt war, wenigstens so lan noch stehen zu lassen, bis er sie gemalt haben würd Man ging darauf ein und es entstand die berühmte Pappe allee, die dann in die Liechtensteingalerie überging . .

Und in den dreihundert Skizzen da an den Wände klingen alle diese Dinge deutlich an, wie in Musik gesetz in Farbenmusik.

Übrigens giebt es für den Käufer nichts Dan bareres, als diese Studien. Er kauft eine Skizze un hat ein Bild. Schindlers Weise zu arbeiten war nämli so. Er hatte eine eigene Gabe des Bilderſehens. W immer er vor der Natur stand, sah er sie gleich als Bil als ästhetisch organisierte Einheit. Es kam vor, daß ih jemand sagte: „Aber diese lange Linie ist doch seh störend“ oder dergleichen, aber da sah er ihn erstaun an: „Was? Sie bemerken das? Ich sehe diese Lini gar nicht, mein Bild wird sie nicht stören.“ So wa das erste, was er gleich im Farbenkasten vor der Natu malte, die Gesamtskizze des Bildes, wo schon alle Ton werte richtig angegeben waren; dann erst holte er sic die Details, wie er sie brauchte, in Einzelstudien. Welch Menge von Wasserstudien hat er z. B. bei Goisern gemacht auch für das berühmte Bild: „Waldbach Strub.“ Ander Maler sammeln erst in der freien Natur Studien, wi sie der Zufall bietet, und stellen sie nachher in Bildern

uſammen. Dieſes planloſe Studienmalen war Schindler erhaßt, auch ſeine Schüler ließ er erſt das Bild entverfen und dann, an dieſes anknüpfend, zielbewußte Studien nachen. So entſtanden ſeine Bilder meiſt an Ort und Stelle, nicht im Winter vor dem geheizten Ofen. Wie ft ſaß er ſelbſt in Sturm und Regen, eingewickelt wie ein Eskimo, unter einem Rieſenſchirm und malte. Freilich atte ſein Verfahren einen beſonderen Grund; er hatte ämlich nicht die Mittel, monatelang ins Blaue hinein Studien zu malen zu ſpäterer Verwertung, vielmehr mußte r trachten, gleich fertige Bilder zu erhalten. Das kommt un auch ſeinem Nachlaß ſehr zu gute. Wir verweiſen uf die großen Studien für die Monate November, Februar, März und April, dieſe Übergangszeiten, wo Schnee zu Waſſer, Waſſer zu Dunſt wird, ſo recht ihm zu Gefallen. In einer ſolchen nebelhaften Skizze, wie der „März", chlummert ſchon das ganze Bild, und nur die Primeln nd Leberblumen ſind bereits vollwach in ſprühendem Gelb nd Weiß. Er hatte nicht weit zu gehen, um ſolche Stoffe zu finden; den „Februar" fand er bei der Rohrerhütte, als der Schnee ſchmolz und die Waſſer neben dem Wege abliefen und die Luft ſich immer feuchter füllte, für die Nebelſtimmungen ſeines „März". Manche ſeiner Studien ind ſogar große Überraſchungen und laſſen ahnen, wie r ſie bei längerem Leben noch verwertet haben würde. Wir weiſen nur auf jene großartige Brandung hin, die r in Raguſa an einem 22. November, dem Geburtstage einer Frau, vom Fenſter aus gemalt hat. Dieſes Syſtem

von feuchten Spitzenſchleiern in ihrem unabläſſigen Zerrinnen und Wiederzuſammenwachſen ſo mit dem Pinſel nachzuſtenographieren iſt eine Kunſt, welche ſeine bekannt gewordenen Bilder aus Dalmatien noch gar nicht ahnen ließen. Und mit Überraſchung wird man auch ſeine Zeichnungen ſehen von Figuren und Köpfen, von Tanzbären und Architekturen; man hatte ihm in der Regel ſolches Zeichnen gar nicht zugetraut.

Viele von den Ölſtudien ſind thatſächlich Bilder von urwüchſiger Lebenskraft. So die drei Vorarbeiten zu „Pax“. In der Reihe der Ölbilder hängt als Mittelſtück ein neues Hauptwerk des Künſtlers, die zweite Pappelallee. Während die erſte in ſtaubiger, fahlgeſengter Sommerszeit gedacht iſt und ganz den Charakter des Trockenen hat, iſt die zweite durch und durch feucht. Ein Gewitterregen iſt niedergegangen; noch ſtehen davon hellgraue Wolkenbänke am Abendhimmel, von einem waſſergetränkten Licht durchbrochen, das die ferne Horizontlinie zwiſchen den Baumſtämmen wie mit elektriſchen Flammen hinpunktiert. Halm und Blatt aber ſind wieder grün und glänzen von Friſche, die Geleiſe der Fahrſtraße haben einen feuchten Atlasglanz und in einer leichten Senkung zwei fröhlich blinkende Tümpel. Die Allee ſelbſt iſt wieder anders gefaßt, nicht wie das erſtemal mit langem Einblick und kurzer Schwenkung, ſondern im umgekehrten Verhältnis.

Doch wir ſchließen. Es iſt eine Art letzter Abrechnung, welche Wien jetzt mit Emil J. Schindler pflegt. Es trachtet, ſo will es ſcheinen, ihm nichts ſchuldig zu bleiben an Ehren... und hoffentlich auch an Gewinn für ſeine Hinterbliebenen.

Viktor Tilgner.

(Ein Blatt der Erinnerung.)

17. April 1896.

Daß man ſich an Viktor Tilgner nur noch zurückerinnern kann — man muß ſich zwingen, es zu glauben. War der ein Mann, um ſchon zu enden? Was er zuletzt geſchaffen, ſchien erſt der Anfang einer großartigen Blüte, welche günſtige Muſen der Wiener Plaſtik zugedacht hatten. In dem Bretterverſchlag auf dem Albrechtsplatz ſteht, noch unenthüllt, ſein Mozart, ein Meiſterwerk, ſo eigen ſchön, wie die Reſidenz noch keines beſaß; und nun liegt an deſſen Stufen der Meiſter ſelbſt, tot, niedergeſtreckt von einem Strahl aus blauem Feſthimmel. Giebt es nicht ein altes Märchen, von einem Bildner, groß wie Phidias, und einem Gott, ſtark wie Apollo? Auf dem Altar, deſſen Götterbild er herrlich gemeißelt, wurde der Künſtler dieſem Bilde geopfert.

Wie viele Tauſende ſtehen heute ratlos, wortlos, und ſtaunen noch mehr, als ſie klagen, über ſo ſeltſam tragiſche Schickung. Es iſt mir nicht möglich, heute über Viktor Tilgner zuſammenhängend zu ſchreiben. Er iſt mir zu

nah geſtorben. Wenige Tage ſind es, daß ich ihn zuletzt traf. Dieſen Sonntag war es, auf der Ringſtraße, auf der Seite, wo die Frühlingsſonne hinſchien. Er rief mich an und ſagte: „Ich geh' zum Mozart; geh' mit.“ Wir ſchritten fürbaß, ein Freund begleitete ihn, der war in das Mozartdenkmal ſo verliebt, daß er den ganzen Tag in der Bretterhütte ſteckte. „Mein freiwilliger Arbeitsaufſeher,“ ſtellte ihn Tilgner vor. Wir plauderten, ich fand ihn ſchlanker geworden. „Das wär' ja gut,“ meinte er, „das ſtreb' ich an; aber ſonſt gehts mir ſchlecht. Magenerweiterung . . . darunter leidet dann das Herz, meine ganzen Herzzuſtände kommen davon.“ Weiß Gott, es war keine Jubelſtimmung in dem Geſpräch. Drei ſtattliche Damen gingen vorüber und grüßten ihn freundlich. „Die Schweſtern der Frau F.“ Er nannte den Namen eines bedeutenden Kunſtinduſtriellen. Das erinnerte mich an ihre hellgelb getonte, unten breit abgeſchnittene Marmorbüſte, die vor etwa 17 Jahren ausgeſtellt war. „Was, das weißt du noch?“ Eine Tilgnerſche Büſte vergißt man nicht, ſie geht einem nach ins Leben, wie von den Lebendigen nicht viele.

So kamen wir an das Bretterhaus, wo Arbeiter ſchafften, trotz des Sonntags. „Biſt du ſchon aufgeregt?“ fragte ich. — „Wegen meiner Première?“ entgegnete er; „es thuts.“ Die Gegenwart ſeines Werkes belebte ihn, die etwas vergilbten Wangen röteten ſich leicht während der Bemerkungen, die wir machten. Ich kannte ja die Teile des Denkmals von der Werkſtatt her, aber nun

ſtand alles aufgebaut im Sonnenſchein, der den Marmor durchleuchtete. „Gelt, das iſt ein Sonnenſchein?“ rief er, „und ſo liegt die Sonn' auf dem Platz, den ganzen Tag bereits; für eine Marmorſtatue giebts gar keinen ſchöneren Platz; da wird alles lebendig.“ Der unwillkürliche Ausdruck meines Entzückens erwärmte ihn. Er erging ſich in Einzelheiten über die Arbeit. Wir bewunderten das große Relief an der Vorderſeite des Sockels, das flachſte Flachrelief, das man ſich denken kann, und doch mit einer ganzen perſpektiviſchen Architektur und landſchaftlichem Hintergrund. „Und die ganze Geſchichte iſt ſo hoch,“ ſagte er und wies etwa zwei Millimeter ſeiner Stockzwinge, und machte uns dann vor, wie das hübſch aus der Fläche herausgekratzt worden. Und die Muſikinſtrumente zu Füßen Mozarts, alles aus Meſſing gegoſſen und teilweiſe vergoldet. „Seh'n die nicht ſo gewiß böhmiſch aus? wie das reine Blech.“ Und ſie liegen auf den Taſten eines Spinetts. „Wenn nur nicht eines Nachts ein verrückter Muſiker da heraufſteigt und darauf ſpielen will.“ Und die Sorge um das Notenblatt auf den Taſten. „Glaubſt nicht, daß ich die Noten nur in Marmor erhgben machen ſoll? Die ſchwarzen Köpfe ſtören mich.“ Und ſeine Freude an den fröhlichen Farben all der Bronzezieraten. Und dann die muſizierenden Kinderchen rechts und links; er zählte ihre Häupter und wußte vielleicht jedes beim Namen zu rufen. Und dann über ihnen der große weiße Mann, der „Rafael der Muſik“, „das Geſicht dem vollen Himmel zugekehrt, daß ſo der Glanz von oben darauf liegt.“ Das

Notenpult wollten ihm die Architekten nicht glauben; das werde er doch nicht ſelbſt komponiert haben, mit den kleinen Sphinxen unten und „all das Zeugs“. Und dann die „Hauptſache“: „Denk' dir, unſer braver Doktor Robicsek, der Zahnarzt im zweiten Stock, hat mir verſprochen, ſeine goldene Schildtafel herunternehmen zu laſſen, daß ſie nicht wie ein viereckiger Heiligenſchein hinter Mozarts Kopf ſchwebt. Braver Kerl, der Robicsek!“

Voll von dem Denkmal, rief ich: „Von Dienstag an biſt du der große Bildhauer von Wien . . . Jetzt brauchen wir nur noch den Platz auszuſuchen, auf dem dein Denkmal ſtehen wird. Wer wirds denn zu machen kriegen?“ Ich ſprach ſcherzend mein unmittelbares Gefühl aus, aber er fühlte nicht den Scherz und nicht das Lob, ſondern ſah mich ſehr ernſt an und ſagte ſehr mild, als hätte er ſich darein ergeben: „Lieber Freund, mir gehts nicht gut. Ich machs nicht mehr lang. Wirſt ſehen.“ Die Freunde ſtanden dabei und ſuchten dieſe Stimmung wegzuloben.

Wenn man Tilgner lobte, überſetzte er ſichs gern in Tadel. In jedem Lob liegt ja Tadel. Alſo das und das fehlt. Und dann wußte er es in ſeiner naiven Art ſo gut abzulenken. Vor vierzehn Tagen plauderten wir in ſeiner Werkſtatt über dekorative Plaſtik. Jemand meinte, es ſei ſchade, daß die Figuren und Reliefs an der neuen Burgfaçade nicht einer Hand anvertraut worden, und zwar einer richtigen Barockhand. „Ah freilich,“ ſtimmte er zu, „wie ausgezeichnet hätt' das der Friedl gemacht!“

Natürlich hatte man ihn ſelbſt gemeint. In dieſer Antwort liegt ſein vornehmes Denken, oder vielmehr Fühlen. Er fühlte alles, was er machte; ſein Herz arbeitete an den Dingen. Er erzählte mir einſt aus ſeiner Jugend, von wem er das habe. Vom alten Joſef Daniel Böhm, dem berühmten Medailleur und erleuchteten Kunſtſammler. Den ſchilderte er, wie er in ſeinem alten grauen Schlafrock unter den Schülern herumging und ihnen immer „gefühlte" Dinge wies und erläuterte. Und auf der linken Bruſtſeite habe der Schlafrock einen runden, ſchwärzlichen, etwas fetten Fleck gehabt. Denn ſo oft der alte Böhm ſagte: „Das muß man da drinnen fühlen," da habe er mit dem Daumen ein Weilchen kreisförmig in ſeiner Herzgegend herumgerieben, und davon ſei die Stelle ſo dunkel geworden. „Der alte Böhm hats in mir geweckt," ſagte Tilgner. Und dann der Bildhauer Guſtav Déloye aus Paris. Als mit den ſiebziger Jahren die Kunſt lebendig wurde, fand er hier guten Boden. Er arbeitete meiſt Figürchen für die großen Tafelaufſätze Klinkoſchs, der dazu noch keine Wiener Kräfte fand. Die Beſucher des Kahlenberges werden ſich an ſeine ſchöne Brunnenfigur an der Ecke der ehemaligen Villa Felix erinnern. Auch in der jetzigen Jahresausſtellung ſind treffliche Werke von ihm; eine Büſte der Malerin Marie Antoinettens, Madame Vigée-Lebrun, könnte man auf den erſten Blick für ein Werk Tilgners halten. Und dann die Makartzeit! Die farbige Plaſtik Wiens wird einſt ein urwüchſiges Kapitel unſerer Kunſtgeſchichte bilden. Tilgner und Ar-

thur Straſſer, der leider noch immer auf keinen grünen Zweig kommt, ſind Spezialiſten dieſes Faches, wie ſie ſonſt nirgends vorkommen. Welche Liſten wandten Pariſer Künſtler an, um Straſſer ſeine Farbengeheimniſſe zu entlocken. Ich erinnere mich an ein Dutzend farbiger Büſten Tilgners aus dem Jahre 1876 oder 1877. Sie wirkten außerordentlich. Fräulein Klinkoſch, jetzt Fürſtin Liechtenſtein, war die ſchönſte der Reihe. Damals war Tilgner noch beſonders durch die frühen Florentiner gereizt. Eigentlich aber war er ein Barockgenie. Seine letzte farbige Büſte, die gewaltige rotmarmorne der verſtorbenen Architekten Kayſer, iſt Vollblut aus dem vorigen Jahrhundert. Makart und Tilgner waren die Männer, um in Wien großartige Wunderwerke der Innendekoration zu leiſten. Wäre der Krach um zehn Jahre ſpäter gekommen, ſo ſähe Wien heute wohl anders aus. Eine verſchwenderiſche Zeit hätte ihre Hände benutzen müſſen, um zu verſchwenden.

So erging ſich Tilgner in Barockträumen, wie Makart ſich phantaſtiſche Paläſte und Kirchen vom Herzen malte. Er dichtete den Platz vor der Karlskirche, auch den Rathausplatz, großartig um; man lobte die Modelle und legte ſie zu dem Übrigen. Seine geniale Kraft lag eigentlich bis in die letzten Jahre brach. Wie die Welt nun einmal iſt, hatte ſie ihm die Etikette aufgeklebt: „ein guter Büſtenmacher“. „Ueber die Büſte kommt er nicht hinaus“, dieſes hartnäckige Vorurteil, ſogar der ſogenannten Kunſtkreiſe, hätte ſein Leben wohl verbittern können. Merkwürdigerweiſe wurde ſeine lebensgroße Porträtfigur des Kaiſers,

ein elegantes, vornehmes Werk, auf das man jetzt gewiß zurückgreifen wird, seinerzeit arg unterschätzt. Das war doch gewiß ein vielversprechender Anfang. Als nach langer Zeit die Gelegenheiten kamen, schuf der gereifte Künstler gleichzeitig das realistische Erzgebilde des Werndldenkmals, und den idealen Marmorbau des Mozartdenkmals. Zwei Goetheentwürfe fanden sich daneben ein; sie haben glücklicherweise Liebhaber gefunden. Den thronenden Goethe im Mantel hat ein Kunstfreund für sich in der Modellgröße gießen lassen, und als ich ihn in seiner glänzenden dunkelgrünen Patina wiedersah, war ich erstaunt über seine geradezu feierliche Wirkung. „Denk' dir," sagte Tilgner, „da komm' ich neulich nach X. (er nannte eine große deutsche Stadt, deren Name mir entfallen ist), wer sitzt da in Bronze? Mein Goethe." Die beiden Künstler waren sich geistig begegnet. Und auch jene zweite, jugendliche Goethestatuette, die man den Wetzlarer Goethe nennen darf, ist in Erz gegossen, für einen anderen erleuchteten Schätzer solcher Kunst. Es ist ein Glück, daß auch das Makartstandbild fertig geworden ist. Im Festzugsgewand allerdings, wie ein Rubens, aber Tilgner hat den ganzen Makart hineingelegt. Wer hätte das so getroffen? Völlig verliebt schwärmte er von dem zarten und doch schneidigen Figürchen. „Das Bein in dem Strumpf, so ein echtes feines Rokokobeinchen, heutzutag werden ja solche gar nimmer geboren." Sein Gefühl war immer ganz bei der Sache. In seiner Werkstatt befindet sich noch jetzt die Marmorfigur einer jung verstorbenen

Dame (Frau Adele Brody aus Budapeſt). Ich erkannte ſie ſchon von weitem an Haltung und Umriß. Sie iſt äußerſt liebevoll gearbeitet. „Weil ſie gar ſo gut geweſen ſein ſoll," ſagte der Künſtler. Seine trauernden weiblichen Figuren mit bildnismäßigen Zügen, etwa Charlotte Wolter am Grabe ihres Gatten in Hietzing, ſind ſo intim und künſtleriſch durchfeinert, daß ſie ſich gewiß mit Chapus „Jeunesse" am Grabe Henri Regnaults meſſen können.

Und wie vieles, was dieſer große Künſtler geſchaffen, iſt Gips geblieben und wieder zu Staub geworden. Mußte er nicht den vielbewunderten Kinderbrunnen, um ihn wenigſtens noch auf eine ausländiſche Ausſtellung ſchicken zu können, aus ſeinen Brocken zuſammenflicken laſſen? Es waren in Wien damals mehrere kleine Paläſte von vielfachen Millionären im Bau, für deren Einfahrtshallen oder Gärtchen er wie geſchaffen war, aber niemand entſchloß ſich, ihn zu erwerben.* Jetzt treten dieſe Dinge in das Stadium der Reliquien. Jetzt wird man jeden Thonklumpen, den Tilgners Modellierholz berührt hat, „ſammeln". Jetzt kommen die letzten Ehren: Tilgneraus ſtellung, Verſteigerung, Ehrengrab, Denkmal. Und dazu das große, unauslöſchliche Bedauern, daß man Tilgner nicht alles hat für Wien leiſten laſſen, was er leiſten konnte. Dies iſt freilich die höchſte Ehre, aber man beginnt leider ſchon zu Lebzeiten, ſie zu erweiſen.

* Auf Betreiben Karl Molls, der ſich die Bruchſtücke ſchenken ließ, wird er jetzt ausgeführt, um auf dem Stephansplatz aufgeſtellt zu werden.

Tilgnersche Kunst.

(Künstlerhaus.)

18. November 1896.

Der Geist Viktor Tilgners geht noch einmal durch das Künstlerhaus. Man hat 222 seiner Werke, Originale und Abgüsse, in den Herzkammern des Hauses aufgestellt. Es ist nicht all das vielgestaltige Leben, das wir seinen Fingerspitzen entströmen gesehen, aber es gewährt eine reichhaltige Umschau innerhalb seines Werkes. Bis an die letzten Grenzen seines Wollens und Könnens reicht sie gewiß nicht. Zeigt doch ein Blick auf den Entwurf zum Makartdenkmal, daß er noch im Wachsen war, als er starb. Man müßte im Traume das ungethane Zukunftswerk Tilgners erblicken können, um sein ganzes Maß zu besitzen. Wien hat nun einmal das Unglück, daß seine Genies das angebliche Glück haben, jung gepflückt zu werden. Wie Schubert und Mozart, wie Ferstel und Makart, hat auch Tilgner nicht vollendet. Aber er war voll von diesem Wien, wie sie. Ganz durchweht von Wiener Luft und Lust, voll von Wiener Form. Zu Landsleuten und Mitbürgern wurden ihm die Menschen unter der Hand; wie

Dame (Frau Adele Brody aus Budapeſt). Ich erkannte ſie ſchon von weitem an Haltung und Umriß. Sie iſt äußerſt liebevoll gearbeitet. „Weil ſie gar ſo gut geweſen ſein ſoll," ſagte der Künſtler. Seine trauernden weiblichen Figuren mit bildnismäßigen Zügen, etwa Charlotte Wolter am Grabe ihres Gatten in Hietzing, ſind ſo intim und künſtleriſch durchfeinert, daß ſie ſich gewiß mit Chapus „Jeunesse" am Grabe Henri Regnaults meſſen können.

Und wie vieles, was dieſer große Künſtler geſchaffen, iſt Gips geblieben und wieder zu Staub geworden. Mußte er nicht den vielbewunderten Kinderbrunnen, um ihn wenigſtens noch auf eine ausländiſche Ausſtellung ſchicken zu können, aus ſeinen Brocken zuſammenflicken laſſen? Es waren in Wien damals mehrere kleine Paläſte von vielfachen Millionären im Bau, für deren Einfahrtshallen oder Gärtchen er wie geſchaffen war, aber niemand entſchloß ſich, ihn zu erwerben.* Jetzt treten dieſe Dinge in das Stadium der Reliquien. Jetzt wird man jeden Thonklumpen, den Tilgners Modellierholz berührt hat, „ſammeln". Jetzt kommen die letzten Ehren: Tilgnerausſtellung, Verſteigerung, Ehrengrab, Denkmal. Und dazu das große, unauslöſchliche Bedauern, daß man Tilgner nicht alles hat für Wien leiſten laſſen, was er leiſten konnte. Dies iſt freilich die höchſte Ehre, aber man beginnt leider ſchon zu Lebzeiten, ſie zu erweiſen.

* Auf Betreiben Karl Molls, der ſich die Bruchſtücke ſchenken ließ, wird er jetzt ausgeführt, um auf dem Stephansplatz aufgeſtellt zu werden.

Tilgnerſche Kunſt.

(Künſtlerhaus.)

18. November 1896.

Der Geiſt Viktor Tilgners geht noch einmal durch das Künſtlerhaus. Man hat 222 ſeiner Werke, Originale und Abgüſſe, in den Herzkammern des Hauſes aufgeſtellt. Es iſt nicht all das vielgeſtaltige Leben, das wir ſeinen Fingerſpitzen entſtrömen geſehen, aber es gewährt eine reichhaltige Umſchau innerhalb ſeines Werkes. Bis an die letzten Grenzen ſeines Wollens und Könnens reicht ſie gewiß nicht. Zeigt doch ein Blick auf den Entwurf zum Makartdenkmal, daß er noch im Wachſen war, als er ſtarb. Man müßte im Traume das ungethane Zukunftswerk Tilgners erblicken können, um ſein ganzes Maß zu beſitzen. Wien hat nun einmal das Unglück, daß ſeine Genies das angebliche Glück haben, jung gepflückt zu werden. Wie Schubert und Mozart, wie Ferſtel und Makart, hat auch Tilgner nicht vollendet. Aber er war voll von dieſem Wien, wie ſie. Ganz durchweht von Wiener Luft und Luſt, voll von Wiener Form. Zu Landsleuten und Mitbürgern wurden ihm die Menſchen unter der Hand; wie

gute alte Bekannte ſahen den Beſchauer ſogar die fremdeſten Köpfe an. Alle ſeine Bildniſſe haben dieſe wieneriſche Gabe der raſchen Anfreundung; ſie fließt aus dem Gemüt des Künſtlers ſelbſt. So manche dieſer Figuren würde einem, wenn man noch nichts von ihr wüßte und ſie plötzlich im Auslande erblickte, den Ruf entlocken: „Das muß ein Wiener ſein“. Nicht nur Werndl und der dirigierende Johann Strauß und die ſitzende Baronin Liebieg ſind ſolche Geſtalten, ſondern auch jene ſo wenig bekannte Statue unſeres Kaiſers, die man das Idealbild eines öſterreichiſchen Offiziers nennen könnte. Es ſind Menſchen einer beweglicheren Raſſe, mit einem ſüdlicheren Dialekt der Geberde, der Körperſprache. Jene ungeniertere Anmut, in deren Bereich Schönheitspreiſe, aber auch hohe Sportrekords liegen, ſchafft ſich hier eigene Formen. Die reichsdeutſche Flottheit iſt etwas Spröderes, die norddeutſche Putzigkeit wirkt mehr auf den Verſtand; die Wiener Welt treibt eigentümlich intime Formen, zu deren Bezeichnung es nur mundartliche Wörter giebt: feſch, reſch, harb, pakſchierlich u. ſ. f. Lokale Liebenswürdigkeit, das iſt der Duft des Wiener Bodens in Tilgners Werk. Alles kommt geradenwegs vom Herzen, alles iſt mit warmer Hand gemacht.

Und welche Reiſe hat dieſe Hand zurückgelegt. An den langen Reihen von Büſten iſt ſie genau zu verfolgen. Da iſt jene erſte, die des Marmors gewürdigt wurde (Frau von Herz). Noch iſt die Hand gebunden; wie im Zirkelſchwung wölbt ſie große Linien und Flächen, das

Haar ist noch „geschnürlt“, die Oberfläche schläft, alle kleine Form ist summiert und als Summe gegeben. Man nannte das stilgerecht. Als Makarts Sonne über Wien aufging, steckte sie alles in Brand. Die Dinge wurden plötzlich farbig und man wußte nun, daß das Gefühl schwummriger Öde, das man bisher gehabt, Hunger war. Farbenhunger. Die neue Wiener Kunst war unversehens geboren worden, aus dem heimatlichen Barock und Rokoko heraus. Auch Tilgners Seele flammte auf. Polychromie war das Losungswort der Zeit, die sich ihren farbigen Plastiker eigens und zur rechten Stunde geboren. Seine Form sehen wir zeitlebens schwanken; anfangs versucht er alles, später kann er alles. Eine zeitlang weht ihn der frische Wind der italienischen Frührenaissance an. Die breit abgeschnittenen farbigen Terrakottabüsten mit ihrer rücksichtslosen Naturwahrheit und selbst ihrer Schönheit des Häßlichen locken ihn. In der Mitte der siebziger Jahre stand einst ein Dutzend solcher Büsten, in allen Farbentönen, aber voll der nämlichen Wahrheit, auf einem Brett beisammen. Die der Damen Haupt und Fix waren darunter. Aber die Welt wurde immer üppiger und Tilgner stürzte sich kopfüber in die Barokpracht der Rubenszeit. Es entstanden mächtige Apparatbüsten, mit breitbauschigen Draperien unterbaut (Graf Zichy, Angeli), mit reichen Arrangements von Spitzen, Blumen, Frisuren, (Fürstin Carolath, Charlotte Wolter, Baronin Liebieg). Von den mannigfachen Tönungen abgesehen, erschöpfte der Künstler mit genialem Handgeist und Handwitz den ganzen Schatz

der Licht- und Schattenwirkung. Er wurde im höchſten Grade maleriſch. Seine tief unterſchnittenen, ja à jour durchbrochenen Maſſen, der Wechſel von glattem Schliff und ſtark durchwühltem (fouillé), zerbohrtem, ſchwammartig durchſticheltem Material, ſeine zuckenden, lebenſprühenden Oberflächen, die virtuoſe Freiheit, mit der er nun den Stoff meiſterte, das alles war eine Art Schauſpiel für die Wiener. Seine Flächenbehandlung war ebenſo feinfühlig, als launenhaft; da ſprechen ſeine fröhlichen und übermütigen Stimmungen mit, die Anatomie wurde witzig, die Muskulatur dekorativ. Eine Art Grübchenſtil entſtand ihm unter der Hand und entwickelte ſich gar reizvoll, von der Büſte der Frau Janiſch bis zu der der Frau Profeſſorin Wagner. Dies war ſein potelé, das dem martelé der Metalltreiber, dem craquelé der Porzellanglaſierer entſprach. Er brauchte es in ſeinen Greiſenköpfen nur nach Bedarf altern zu laſſen, um jene durch die Zeit zu Charpie zerzupften Formen zu erhalten, die in ſeinem Führich, Hofrat Becker, oder noch beſſer in ſeinem unerreichten Ami Boué, ſo unheimlich wahr werden; das Bild eines Lebens, das in der Auflöſung begriffen iſt.

In ſolcher Virtuoſität drückte ſich natürlich die allgemeine Richtung auf das Dekorative aus. Dieſe Büſten ſollten ſich in Salons behaupten können, die im Makartſtil eingerichtet waren. Da mußten freilich alle Minen ſpringen. In München ging es ebenſo zu; man hatte eben überall das Bedürfnis, nach langer Nüchternheit ſich gründlich zu berauſchen. Der Münchner Tilgner hieß be-

kanntlich Lorenz Gedon (er wurde nicht einmal ſo alt wie Tilgner). Er baute auch, z. B. das lange Zeit ſo giftig angeknurrte Palais Schack; wie gerne hätte auch Tilgner bauen dürfen, ſein dekorativer Sinn drängte ihn, ganz wie Makart, zeitlebens zu Bauträumen, zur barocken Umdichtung leerer Plätze und zu Goethetriumphbogen. Tilgner fand ſich Gedon ſehr verwandt und hatte ſogar zum Schmucke ſeiner Werkſtatt zwei Gedonſche Karyatiden, die er eigenhändig bemalte, mitverwendet. In Gedon, der aus dem „Altdeutſchen“ ſchöpfte, überwog freilich der Bauſinn und daneben ein anregendes, befruchtendes Temperament von ſeltener Kraft. Tilgner war mit Leib und Seele Plaſtiker von alt-öſterreichiſcher Obſervanz, alſo italieniſch geſäugt. In unſeren Tagen wechſeln allerdings die Kunſtmoden zu raſch, als daß einer lange Farbe behalten könnte. Er muß Chamäleon ſein und ſo ſchillern, wie es ſeine wechſelnde Unterlage will. Heute ein hauptumlockter Bernini, morgen ein Falconet in „Taubenflügeln“, übermorgen ein Empirebildner, der ſoeben den Haarbeutel abgelegt hat. Jedenfalls hat Tilgner in der dick parfümierten Barockluft beſonders kräftig geatmet. Die Schneidigkeit ſeiner Mannesjahre fand da Felſen zu wälzen. Er hätte am liebſten mit Koloſſen gerungen, aber wo waren die Beſteller für ſolche? Höchſtens konnte er ſich für einen Magnaten von großen Überlieferungen eine Art Mantel- und Degenbüſte geſtatten. Wo das dekorative Bedürfnis nicht zum Überſchwang führte, ſtand er da in der richtigen Geſundheit des Schaffens. Als Meiſterſtück ſeines kraft-

vollen maleriſchen Realismus von damals ſei die Büſte Alois Schönns angeführt; Kaiſerin Friedrich hat ſie einſt in öffentlicher Ausſtellung gekauft und nur den Namen am Sockel ſtreichen laſſen. Auch ſpäter noch gönnt ſich der Meiſter, zu beſonders triebkräftigen Zeiten gern einmal den Schwung der Barocke. Ihrer Form hat er entſagt, aber er ſchafft in ihrem Geiſte aus dem Vollen, wenn er ſeinen niederſchmetternden Anton Bruckner hinſtellt (er ſei der Leogeſellſchaft für ihr geplantes Brucknerdenkmal dringend empfohlen) oder im polierten roten Marmor des ſiebzehnten Jahrhunderts Männer des neunzehnten (Kayſer, Poſchacher) knetet, mit einem Griff wie ins Butterweiche, dabei aber felſenhart.

Auf die große Strömung der Makartzeit folgte ein Durcheinander kleiner Moden. Ein Capriceſtil, in dem jeder Einfall galt, wenn er nur künſtleriſchen Reiz hatte. Die Geſchmeidigkeit ſeines Talents läßt Tilgner in dieſem Zeitraum als wahren Proteus erſcheinen. Die Hand, die gelegentlich eine gotiſche Madonna mit dem ganzen Zickzack des mittelalterlichen Faltenwurfes umkleidete, iſt die nämliche, die jetzt jene entzückende Boucherſche Uhrgruppe in dunkelgrün patinierter Bronze bildet. In allen Geſchmackſchattierungen gleich geläufig, behält er doch in allen ſeinen perſönlichen Zug. Wer ihn kennt, wird ihn kaum je verkennen. Bis zu dem Schnitt, mit dem er den Hals einer Büſte abſetzt, iſt in allem was er berührt, ein eigener Schick. Die plaſtiſche Anatomie, dieſe langweilige Sammlung von Gemeinplätzen, wird bei ihm individuell.

Man ſehe etwa die ſchlankzügige Tänzerin auf ihrem phantaſievollen Barockſockel, noch aus Makartſcher Zeit, dieſe zarte Anſpielung auf ein Weib, und dann die kraftvolle Gruppe „Adam und Eva“ aus den letzten Monaten, von der der Künſtler ſagte: „Das iſt ein Mann und ein Weib, weiter nichts.“ Und noch andere Gemeinplätze, die ſogenannten Putti, ſeine „Kindln“, wie werden ſie bei ihm lebendig, daß man ſie Hans und Grete anreden möchte. Poeſie und Humor des Lebensmorgens, die erstaunten, verdutzten, fröhlichen oder nachdenklichen Köpfchen, das Geknitter der zerſpielten Gewänder, oder die glattgeſtrichene Kinderſtubennettigkeit: das iſt bei ihm eine eigene appetitliche Welt. Wie originell iſt die marmorne Porträtgruppe der drei Hand in Hand laufenden Kinder; eine adoptierungswerte Geſellſchaft. Die ſpielende Beherrſchung der Form ermöglicht ihm jetzt alles; er geht dem ſelbſtherrlichen Formenwitz der Natur in den ſchwierigſten Köpfen nach (Wiſinger, Odilon, Julius Bauer), aber er empfindet auch den wehmütigen Reiz des Frühvergänglichen, den ſtillen Zauber „eines Weibes, das nichts als Weib war, aber unerſetzlich für den einen, dem ſie es geweſen“. Ludwig von Doczi hat in dem ergreifenden Nachruf, den er dieſer vielbeweinten Frau (Adele Brody) gewidmet, wohl den Ton angeſchlagen, der hier in Marmor gebannt iſt. Niemals zuvor hat der Künſtler dieſe Innigkeit des Formgefühls, dieſe zärtliche Hingebung an ſein Modell gezeigt. Die Statue iſt in dem Sinne griechiſch, wie Grillparzers Hero. Die Anmut der Tanagra-Figürchen erſcheint, mit

dieſer modern durchfeinerten, mehr geiſtigen verglichen, eher als etwas Gewohnheitsmäßiges, als das Gleichgewicht einer bevorzugten Raſſe, nicht eines auserleſenen Individuums. Das Talent Tilgners ſchimmert hier in ungeahnter Verklärung. In geſünderen Tagen hätte er ſolches gewiß nicht machen können. Es liegt darin, wie Vorgefühl des eigenen nahen Endes, die Liebe eines Herzkranken. Selbſt in der künſtleriſchen Überempfindlichkeit, mit der die Gewandmotive geſichtet, gewogen und eigenartig geſtimmt ſind, ſo daß von ſogenanntem Antikiſieren nach der Schablone keine Rede ſein kann, iſt ein Anhauch von drüben zu erkennen. So ſchöne trauernde Frauengeſtalten er früher für Gräber erſonnen hat, das Wolterrelief zu Hietzing etwa, hier ſind ſie an durchſeelter Plaſtik überboten. Von der gaillardise, mit der die reizende „Jugend“ an Chapus vorbildlich gewordenem Denkmal Henri Regnaults den Ruhmeskranz emporreicht, iſt hier keine Spur. Weniger Allegorie, mehr Menſchenherz. Bei Tilgner ſind ſolche Figuren mitfühlende Familienglieder, oft ja mit bildnismäßigen Zügen. Da wird alle Schönheit rührend, als deckten ſich in ihr Beſitz und Verluſt, Genuß und Verzicht. Wer empfindet dies nicht angeſichts der jungen Gräfin Radetzky, welche die Pforte ihrer Gruft öffnet? Oder vor jener letzten, ſchlichteſten Mädchengeſtalt, die der Künſtler, ehe er ſchied, an das Grab ſeiner Eltern geſtellt hat?

In welcher, vielleicht ähnlichen, Stimmung mag Tilgner — und wann? — jene unbenannte Koloſſalbüſte

im Säulenhof geſchaffen haben, in der die Kundigen den alten kranken Kaiſer Ferdinand erkennen? Im prangenden Kaiſermantel, ein Lebendigtoter. Wer oder was hat dem Künſtler dieſes tragiſche Gedächtnismal eingegeben? Selbſt ſeine Vertrauteſten wiſſen es nicht. Unter verſtaubtem Gerümpel, im Abhub des Nachlaſſes verſteckt, hat dieſer Kopf durch ſein unvermutetes Auftauchen die Suchenden erſchreckt. Welches Muſeum wird ſich mit ihm ſchmücken?

Und, da wir ſchon fragen, welches Muſeum wird ein Tilgnerzimmer zuſammenſtellen, wie man doch ein Grillparzerzimmer hat, und es mit den Werken unſeres genialſten Plaſtikers ſeit Rafael Donner anfüllen? Eine italieniſche Stadt würde nichts Dringenderes kennen, als eine „Gipſothek“ ihres unvergeßlichen Sohnes einzurichten. Selbſt das kleine Poſſagno hat eine „Gipsoteca Canoviana“, wenn auch auf Canovas Koſten. Wenn Wien ſich als Kunſtſtadt fühlt, darf es dieſe Tilgneriana nicht wieder zerſtreuen laſſen, ſondern muß ſie erwerben, ergänzen und bewahren.

dieſer modern durchfeinerten, mehr geiſtigen verglichen, eher als etwas Gewohnheitsmäßiges, als das Gleichgewicht einer bevorzugten Raſſe, nicht eines auserleſenen Individuums. Das Talent Tilgners ſchimmert hier in ungeahnter Verklärung. In geſünderen Tagen hätte er ſolches gewiß nicht machen können. Es liegt darin, wie Vorgefühl des eigenen nahen Endes, die Liebe eines Herzkranken. Selbſt in der künſtleriſchen Überempfindlichkeit, mit der die Gewandmotive geſichtet, gewogen und eigenartig geſtimmt ſind, ſo daß von ſogenanntem Antikiſieren nach der Schablone keine Rede ſein kann, iſt ein Anhauch von drüben zu erkennen. So ſchöne trauernde Frauengeſtalten er früher für Gräber erſonnen hat, das Wolterrelief zu Hietzing etwa, hier ſind ſie an durchſeelter Plaſtik überboten. Von der gaillardise, mit der die reizende „Jugend“ an Chapus vorbildlich gewordenem Denkmal Henri Regnaults den Ruhmeskranz emporreicht, iſt hier keine Spur. Weniger Allegorie, mehr Menſchenherz. Bei Tilgner ſind ſolche Figuren mitfühlende Familienglieder, oft ja mit bildnismäßigen Zügen. Da wird alle Schönheit rührend, als deckten ſich in ihr Beſitz und Verluſt, Genuß und Verzicht. Wer empfindet dies nicht angeſichts der jungen Gräfin Radetzky, welche die Pforte ihrer Gruft öffnet? Oder vor jener letzten, ſchlichteſten Mädchengeſtalt, die der Künſtler, ehe er ſchied, an das Grab ſeiner Eltern geſtellt hat?

In welcher, vielleicht ähnlichen, Stimmung mag Tilgner — und wann? — jene unbenannte Koloſſalbüſte

im Säulenhof geſchaffen haben, in der die Kundigen den alten kranken Kaiſer Ferdinand erkennen? Im prangenden Kaiſermantel, ein Lebendigtoter. Wer oder was hat dem Künſtler dieſes tragiſche Gedächtnismal eingegeben? Selbſt ſeine Vertrauteſten wiſſen es nicht. Unter verſtaubtem Gerümpel, im Abhub des Nachlaſſes verſteckt, hat dieſer Kopf durch ſein unvermutetes Auftauchen die Suchenden erſchreckt. Welches Muſeum wird ſich mit ihm ſchmücken?

Und, da wir ſchon fragen, welches Muſeum wird ein Tilgnerzimmer zuſammenſtellen, wie man doch ein Grillparzerzimmer hat, und es mit den Werken unſeres genialſten Plaſtikers ſeit Rafael Donner anfüllen? Eine italieniſche Stadt würde nichts Dringenderes kennen, als eine „Gipſothek“ ihres unvergeßlichen Sohnes einzurichten. Selbſt das kleine Poſſagno hat eine „Gipsoteca Canoviana“, wenn auch auf Canovas Koſten. Wenn Wien ſich als Kunſtſtadt fühlt, darf es dieſe Tilgneriana nicht wieder zerſtreuen laſſen, ſondern muß ſie erwerben, ergänzen und bewahren.

Im Atelier.

(Eine Skizze nach der Natur.)

Dezember 1886.

Novembernachmittag. Der Himmel wie mit naſſem Flanell überzogen. Der Park wie eine lavierte Tuſchzeichnung, graugelb in gelbgrau. An den Bäumen nur noch hie und da ein Blatt, abenteuerlich verſchrumpft und gelb, wie Lebkuchenreiter an einem ärmlichen Chriſtbaum. Die Luft feucht; wenn man atmet, glaubt man zu trinken. Ein marmorner Apollo verfolgt ſeine Daphne; ſie ſehen aus, als eilten ſie heim, weil ſie ihre Regenſchirme vergeſſen. Ein ſteinerner Hektor umarmt ſeine Andromache; er ſieht aus, als wolle er ihr mit dem naſſen Laken, ſeinem Mantel, eine hydropathiſche Abreibung angedeihen laſſen. Schweigend ſteht das fürſtliche Schloß im Park; ſeine große Terraſſe, auf der bei Sonnenſchein hochgeborene Schönheiten after dinner ihre Cigarette rauchen, ſteht leer. Still auch rechts und links im geräumigen Halbkreiſe die „communs“, die Wirtſchaftsgebäude, darunter wahre Pflanzenſtallungen, in denen Palmen- und Orangenbäume überwintern. Nur in dem Pavillon mit dem hohen Man-

ſardendach, am Ende des rechts hinaufſchwenkenden Halbkreiſes, ſcheint Leben zu ſein. Der Schornſtein raucht, die untere Hälfte der hohen Fenſter iſt dunkel verhängt, während durch die oberen Scheiben große, weiße Menſchenköpfe mit weißen Augen herausſtarren . . . An der Thüre ein Meſſingſchild mit einem berühmten Namen . . .

Ich trete ein. Ich durchſchreite einen großen Arbeitsraum, voll Statuen und Büſten. Gehilfen waſchen ſich die Hände, ſie machen eben Feierabend. Links davon das Empfangszimmer des Künſtlers, ein Muſeum voll mit maleriſchem, altem Krimskrams. Große Geſellſchaft darin; marmorne und gipſene Herrſchaften, auf hohen Sockeln. Iſt das nicht die ſchöne Prinzeſſin Schönaich-Carolath, mit der Roſe am Buſen und dem anmutig zurückgebogenen Halſe? Als wollte ſie ſich nach dem Venezianerſpiegel umwenden, deſſen facettierter Glasrahmen im Zwielicht hinter ihr blitzt. Und die buſchigen Augenbrauen da, unter denen ſelbſt im toten Gips etwas zu flackern ſcheint, ich weiß nicht: ob ein Schatten oder ein Glanz; ſind ſie nicht die Brauen Franz Liszts? Hart am Fenſter, vom Gold eines krauſen Rahmens umſchimmert, ein dunkelbärtiger Kopf mit dunklem, breitkrämpigem Hut; auf den erſten Blick Shakeſpeare, auf den zweiten Wilbrandt; Lenbach hat ihn gemalt. Und ſo weiter, da und dort ein Kopf, ein Rahmen, zwiſchen bunten Teppichen, alten Spitzen, vergilbten Brokaten, verſchimmelten Bronzen. Doch der Abend bricht herein, ich laſſe mich durch dieſe intereſſanten Geſpenſter nicht aufhalten, ſondern ſteige die

ſteile Holzſtiege hinan, die zu dem Bodenraum über dem Salon führt. Die Treppe iſt ſchon ganz dunkel, ich taſte mich an der teppichbehangenen Brüſtung empor. Zwei Stimmen leiten mich, welche in langen Pauſen kurze Sätze wechſeln. Ich bin oben. Der Raum iſt leer und ſchmucklos. Nur in einer Ecke ſteht auf ſchwarzem Sockel ein weißes Köpfchen, das einer jungen Italienerin, von einem weißen Zöpfchen umringelt, das aber in natura auch ganz tiefdunkel iſt. Ein einziges Fenſter, unten verhängt. Daneben in der Ecke eine Eſtrade, auf der ein Lehnſtuhl ſteht. Neben der Eſtrade ein dreibeiniges Holzgeſtell, auf dem ein mächtiger grauer Thonklumpen im Begriff iſt, ſich in einen Menſchenkopf zu verwandeln. Im Lehnſtuhl, weit zurückgelehnt, ſitzt das Original, ein Mann mit langem, ſchwarzem Vollbart, das blaſſe Antlitz und die hohe Stirne faſt grünlich bleich im halberloſchenen Spätlicht des Regentages. Und vor dem Thonklumpen ſteht ein junger Mann, mittelgroß und ſtramm, in grauwollener Arbeitsjacke, deren ſchlichte Proſa durch etliche längs herablaufende flache Hohlnähte unterbrochen iſt; ein Rock mit Liſenen, würde ein Architekt ſagen. Der blonde junge Mann mit dem keck aufgedrehten Schnurrbärtchen hat ein dünnes Stäbchen in der Hand und boſſelt damit die feine Stirne ſeines Vorbildes nach. Mit der Zärtlichkeit eines Verliebten folgt er all den kleinen Einzelheiten, welche ihm unter der Hand ſcheinen verſchwimmen und entſchlüpfen zu wollen. Hier ein Grübchen, leicht wie ein Schatten, dort ein Höckerchen, das ſich faſt nur

durch einen leiſen Lichtſchimmer verrät, der es im Vorbeihuſchen ſtreift.

Favete linguis! Prometheus modelt ſeinen Menſchen.

Doch nein; der Mann im Lehnſtuhl iſt Waſſilij Wereſchtſchagin, der berühmte ruſſiſche Maler, der Maler mit der blutigen Hand, der Halbaſiate, deſſen eigene Worte ſind: „Allerdings muß man ein Tatare ſein, um das zu malen; ein Franzoſe würde es nicht thun!“ Und der Künſtler, der ihn ſoeben dem lieben Gott nachzuſchaffen trachtet, iſt Viktor Tilgner, der geniale Wiener Bildhauer. Und der Schauplatz iſt ſeine abgeſchiedene Werkſtatt im Schloßgarten des Fürſten Schwarzenberg, eines Kavaliers, der einen großen Künſtler zu ſchätzen weiß.

Natürlich ſtöre ich die beiden. Die Arbeit unterbrechen ſie zwar nicht, aber das Geſpräch wird lebhafter. Gerade hat Meiſter Prometheus ein neues Inſtrument zur Hand genommen; es ſieht aus wie ein ungeheurer Handſchuhknöpfer und dient dazu, die großen geſchweiften Flächen des Rockes zurecht zu ſtreichen. „Ich werde Ihnen da doch ein Knopfloch einſchneiden,“ ſcherzt er, „damit ich Ihren Georg hineinhängen kann.“

Wereſchtſchagin wehrt ſich lebhaft dagegen und erzählt, wie er vorlängſt ganz wider Willen zu dieſem Orden gekommen. Er war eben in Zentralaſien, wo General Kaufmann ſich mit den Bokhareſen herumſchlug. Dieſe entſchlüpften eines Tages der ruſſiſchen Verfolgung, wandten ſich zurück und belagerten die Stadt, die ihnen kurz vorher entriſſen worden war. Bei der kleinen ruſſiſchen Beſatzung

befand sich auch Wereschtschagin. Es war Not am Mann, denn die Übermacht der Belagerer war groß. Wereschtschagin griff also auch zum Gewehr und schoß manchen struppigen Kerl nieder, den er lieber gemalt hätte. Auch bei den vielen Ausfällen war er immer vorne, weil . . . weil (sagt er) „weil ich eben nicht hinten sein wollte." So wehrten sich die Russen mannhaft acht Tage lang, bis Entsatz kam. Einige Zeit nachher teilte ihm General Kaufmann plötzlich mit, er habe das Georgskreuz erhalten. „Ich?" — „Ja, Sie." — „Aber ich brauche kein Kreuz." — „Danach wird auch nicht gefragt: das Kreuz ist da, Sie müssen es nehmen." — „Niemals." — „Wassilij Wassiljewitsch, machen Sie keine Dummheiten, ein Georgskreuz weist man nicht zurück." — „Man nicht, aber ich." — „Sie müssen es nehmen; da, nehmen Sie mein eigenes, als Andenken an mich." — „Auf keinen Fall." — „Ich mache Ihnen einen Schnitt in den Rock und hänge das Kreuz ein." — „Was thun Sie, General? Sie verderben mir ja meinen einzigen Rock!" — „Mit einem Georgskreuz verdirbt man keinen Rock." Und der General schnitt ihm wirklich in den Rock und hängte seinen eigenen Georg hinein. Das war nun geschehen und nicht rückgängig zu machen. Später aber dachte man in Petersburg dem Künstler einen höheren Orden zu, der um den Hals zu tragen wäre. Aber dieser Orden mußte merkwürdige Schicksale durchmachen. Von 1870—1881 reiste er dem unstäten Künstler durch mehrere Weltteile nach, ohne ihn einholen zu können. Immer, wenn der Orden

an einem Orte ankam, war Wereſchtſchagin ſchon wieder fort und Gott weiß wo. Da plötzlich, in Paris, erhält der Künſtler eines Tages eine Zuſchrift von der ruſſiſchen Botſchaft: man erſucht ihn trocken, beim Botſchafter zu erſcheinen. Er begiebt ſich ins Hotel desſelben; man teilt ihm mit, er möge hundert Francs erlegen. „Ich, hundert Francs? Wofür denn?“ — „Es iſt ein Orden für Sie angekommen, ein Kommandeurkreuz.“ — „Aber ich brauche keinen Orden.“ — „Machen Sie keinen ſchlechten Scherz; jeder Menſch braucht einen Orden.“ — „Jeder Menſch, aber ich nicht. Ich zahle keinen Centime.“ — „Aber Waſſilij Waſſiljewitſch, ich kann doch den Orden nicht an den Kaiſer zurückſchicken.“ — „Warum nicht? Schicken Sie ihn nur zurück, ich nehme ihn nicht.“ Und der Orden wurde zurückgeſchickt, was man in Petersburg gar übel vermerkt hat.

„Wenn ich alle die hundert Francs gezahlt hätte,“ fährt der Künſtler fort, „die man ſchon von mir verlangt hat, wäre ich ein Bettler. Es iſt unglaublich, was man alles von mir haben will. Landsleute, Jugendfreunde, arme, aber talentloſe Künſtler, alle ſoll ich unterſtützen. Denken Sie nur, neulich erhalte ich einen Brief von einem unbekannten Menſchen an der Wolga. Er ſei der Sohn eines Gutsnachbars meiner Mutter, und wir hätten als Kinder oft mit einander geſpielt, darum habe er jetzt an mich gedacht. Er beſitze eine ſchöne Geige, die er zu Geld machen möchte; aber kein anderer Sterblicher ſei würdig, ſie zu haben, als ich. Er wolle ſie mir um

1500 Francs überlaſſen, ein Spottgeld, das er übrigens dringend benötige und auf das er im Hinblick auf unſere einſtige Jugendgenoſſenſchaft beſtimmt rechne. Ich antworte ihm ſehr höflich, danke ihm für ſeine Aufmerkſamkeit, bedaure aber, nicht Geige ſpielen zu können und daher für ſein Inſtrument keine Verwendung zu haben. Darauf ſchreibt er mir einen groben Brief, voll Verachtung, nennt mich einen charakterloſen Menſchen, der im Glück ſtolz geworden ſei und ſeine Freunde von dazumal nicht mehr kennen wolle u. ſ. f. . . . Ein anderer, nein, ein Dutzend andere verlangen Bilder von mir, als Andenken, oder für eine Wohlthätigkeitslotterie, oder weil einer in ſeinem Salon eine leere Wand hat und es mir doch ohnehin egal ſei, ob ich mir ein Bildchen mehr oder weniger aus dem Ärmel ſchüttle. . . . Die Leute glauben nämlich, ich male leicht, weil ſie ganze Säle voll Bilder von mir zugleich ſehen. Aber es iſt nicht wahr. Sehen Sie meine „Mauer Salomonis“ an; ich bin netto fünfundzwanzigmal zu ihr zurückgekehrt und habe dort jedesmal mehrere Stunden nach der Natur gemalt, in einem Ge . . . ruch, der ganz unglaublich war. Alle die ſchmutzigen, zerlumpten Juden, die ich mitgemalt habe, kannten mich ſchon und waren ganz intim mit mir, ſo daß ſie ſich nur zu ungeniert benahmen. . . . Wiſſen Sie, im Orient . . . der Geruch iſt ſchrecklich. Die Dichter lügen alle, von Duft und Gott weiß was. Im Gegenteil, man muß ſich immer die Naſe zuhalten. Und dann fragt man mich, warum ich immer nur häßliche Weiber male, und keine ſchönen. Es giebt

keine ſchönen, außer in „Tauſend und Einer Nacht.“ In meiner Ausſtellung hängen ja einige ſolche Schönheiten. Sie haben die junge Kirgiſin geſehen, mit dem gelben Mopsgeſicht; ſie iſt in ihrer Heimat weit und breit berühmt als eine wahre Venus ... nach dortigen Begriffen. Und jene andere Frau, welche drei Männer beſitzt, alſo jedenfalls für ſehr begehrenswert gelten muß; Sie ſehen ihr Porträt und ſagen: pfui, wie kann man ſo eine Hexe malen? ... So fragt man mich auch: warum malen Sie dieſe ſchrecklichen Sachen? warum haben Sie dieſe ruſſiſche Hinrichtung gemalt? ... Iſt das eine Frage für einen Maler wie ich? Als ich in Petersburg hörte, daß heute die Hinrichtung der Nihiliſten ſtattfinden werde, rief ich: das hab' ich noch nicht geſehen, das muß ich alſo ſehen. Und als ich es geſehen hatte, ſagte ich: nun habe ich es geſehen, folglich muß ich es malen. Das iſt doch logiſch; die Logik eines Malers, der nur der Wirklichkeit nachgeht, immer und überall.“

Mittlerweile wird es immer dunkler. Nur die Bläſſe Wereſchtſchagins läßt ſeinen Kopf noch immer hell erſcheinen. Tilgner aber ſieht mit den Händen und taſtet eifrig an ſeinem feuchten Thon umher. „Wenn Sie nichts mehr ſehen,“ rät Wereſchtſchagin, „drücken Sie die Augen halb zu, dann ſehen Sie doppelt ſo gut. Das iſt meine alte Erfahrungsmaßregel: zeichnen mit offenen Augen, malen mit zugekniffenen; man ſieht dann viel mehr.“ Er ergeht ſich nun eine Weile im Lob der Dämmerung. Wie ſchön ſind die erſten und letzten Stunden der Nacht! In einem

Himalaya-Thal beſonders. Sie erinnern ſich an mein Nachtbild: „mon feu“. Es iſt eigentlich nichts daran, aber ſo war es und ich konnte nicht umhin, es zu malen. Alles ſchwarz; das Thal, die hohen Berge, der Himmel; nur hinten etwas Bleiches, Mattſchimmerndes, der Kintſchindſchinga, 28000 Fuß hoch; und mitten in dieſem vielen Schwarz ein kleines Feuer, mon feu, deſſen Rauch ſich weithin durch die Luft zieht. Wie oft habe ich an dieſem Feuer geſeſſen, in irgend einem ſtillen Thal, das ſchon ſo hoch über dem Meer liegt, wie der Gipfel des Montblanc. ... Malen Sie das, wenn Sie können! Ich werde es nie vergeſſen, wie ich in Dardſcheeling ankam, der höchſten engliſchen Station, gerade gegenüber der Hauptkette des Himalaya. Es war Abend und die höchſte Bergkette der Welt ſtand in voller Glut. Ich ſetzte mich geſchwind vor das Hotel, um ohne Zeitverluſt eine Skizze zu malen. Drei oder vier parallele tiefe Thäler hinter einander, alle ſchon ins reinſte Blau verſunken, von Hellblau bis Dunkelblau in vier Tinten hinter einander, und ganz hinten dann, über all dieſer blauen Nacht, das glühende Gebirge. Ich miſchte raſch die Farben, blickte hin und ſagte zu meiner Frau: „Noch nicht, es iſt zu ſchön, ich fürchte etwas zu verlieren.“ Erſt nach fünf Minuten beſann ich mich und miſchte in den Farben weiter, aber immer mit einem Auge nach dem Gebirge. Immer höher ſtieg das Dunkel, ein Höhenfeuer nach dem anderen löſchte aus, nun war die ganze Kette ſchon grau, bald ſchwarz und immer ſchwärzer, und nur ein einziger Punkt glühte noch immer, noch immer, noch

immer fort, wie eine Lampe, welche Gott zum Himmelsfenſter hinausgehängt, ... das war der höchſte, der Kintſchindſchinga. Ich habe an dieſem Abend keinen Strich gemalt.“

Wenn er auf den Himalaya zu ſprechen kommt, ſchlägt Wereſchtſchagin immer einen anderen Ton an. Er wird nicht müde, auf ſeine Weiſe deſſen Herrlichkeit zu preiſen. Er hat ihn gemalt, ſo gut er eben zu malen iſt, in Augenblicken, wo der Pinſel der Wirklichkeit gegenüber noch nicht erlahmt, z. B. eben in den ſanfteren Dämmerungsmomenten. Ja, er hat ihn ſogar beſungen, in wirklichen ruſſiſchen Verſen, die ich ihm überſetzen ſoll.* Der Abſchied vom Himalaya iſt der Stoff. Ein ſchwerer Abſchied. Mit Ge-

---

* Hier die erſten Verſe, zum erſten Bilde:

Nun iſt die Schlacht vorübergedröhnt,
Still liegt der Schnee auf dem weiten Land,
Nur dort im Gebirg noch ein Echo ſtöhnt,
Fern, immer ferner, von Wand zu Wand.

Schneeblank empor der Himâlaya ſtrebt,
Und über ihm hoch der Himmel blaut,
Und im Blau auf ſachtem Fittich ſchwebt
Ein Geier im Kreiſe, und ſchweigt und ſchaut.

Er ſieht, daß dort unten, tief und weit,
Wo jetzt ſo düſter die Wolke droht,
Vor der Berge Fuß, im Gebüſch abſeit,
Aufſchimmert ein Etwas in hellem Rot.

Noch einmal im Kreis durch die Luft er ſtreicht,
Faßt wohl ins Auge den rötlichen Schein,
Dann refft der Geier die Flügel leicht
Und fällt auf die Erde hinab wie ein Stein.....

walt mußte er ſich von dem geliebten Rieſen losreißen und ließ während der Fahrt nach Süden von Strecke zu Strecke den Wagen halten, um noch eine und noch eine Skizze von ihm zu malen und in einigen Strophen ſeine Empfindungen auszudrücken. So iſt ein ganzer Cyklus von Abſchiedsbildern und -Liedern entſtanden, den noch niemand kennt. „Das Schöne dabei iſt," fügt er hinzu, wenn er ſich ſo recht ausgeſchwärmt hat, „daß ich mich damit ſelbſt verurteile. In Paris ſind ſo viele amerikaniſche Maler; wie oft habe ich dieſen geſagt: Warum kommt ihr denn herüber nach Paris und malt mit Händen und Füßen Gérôme und Meiſſonnier? Bleibt lieber in Amerika als Smith und Young, und malt amerikaniſch, das iſt ja auch intereſſant und iſt eure natürliche Pflicht! Darauf ſagt man mir dann immer: Und Sie ſelbſt, warum bleiben Sie nicht in Rußland und malen ruſſiſch? . . . Ja, wenn ich das könnte! Es wäre mir freilich das Liebſte. Nicht mit vier Pferden würde man mich aus Rußland hinausziehen. Aber es iſt nicht möglich. Ich verſuchte es einigemale, aber gleich war ein Poliziſt bei der Hand und begann mich zu inquirieren: „Was thun Sie da? Sie malen? So, das könnte jeder ſagen. Womit wollen Sie beweiſen, daß Sie wirklich nur malen? Wie fällt Ihnen denn das ein, gerade hier zu malen? Warum malen Sie nicht anderswo? Ah, Sie ſagen, die Kirche ſei ſo intereſſant! Aber . . . es ſtehen ja noch einige Häuſer auf dem Bilde, ſogar das Polizeihaus! Mir ſcheint, mir ſcheint . . . Nun, kommen Sie nur mit, zum Polizeimeiſter, der wird

ſchon wiſſen, was da zu thun iſt“ . . . Und nachdem er alle meine Farben beſchnuppert und jeden Pinſel unterſucht, ob er nicht geladen, führt er mich mit Sack und Pack aufs Polizeiamt. Der Polizeimeiſter iſt ſehr kühl und förmlich. Er glaube mir ja gern, ſagt er, daß ich nichts gegen Staat und Kirche im Schilde führe, aber die Sache ſei doch zu auffällig, man ſei hierzuland an dergleichen nicht gewöhnt, . . . wozu das Aufſehen? . . . er rate mir aus Wohlwollen, fernerhin ſolche unbeſonnene Schritte zu unterlaſſen . . . Die Skizze behalte er übrigens einſtweilen zurück, er werde darüber referieren und in einigen Wochen . . . u. ſ. w. Nein, in Rußland geht es beim beſten Willen nicht, ich *muß* unter die Wilden und Halbwilden gehen. Aber noch mehr. Als ich meine Reiſetagebücher herausgab, war ich in Petersburg und erhielt von der Druckerei die Korrekturbogen dahin geſchickt. Ich öffne ſie und ſehe da und dort ganze Seiten ſchwarz angeſtrichen, von der Zenſur. Unmöglich, zu korrigieren. Ich ſchreibe nach Leipzig: ſchicken Sie mir die Korrekturbogen in eingeſchriebenen Briefen. Es geſchieht. Ich erhalte die eingeſchriebenen Briefe geöffnet und meinen Text wiederum voll mit denſelben viereckigen ſchwarzen Flecken. Ich mußte ſchließlich nach Leipzig reiſen, um mein Buch zu korrigieren.“

So plaudert das Modell fort, vom Hundertſten ins Tauſendſte geratend. Es wird immer dunkler, nun ſieht man wirklich nichts mehr, als die Finſternis und mitten darin Wereſchtſchagins glimmende Cigarre, die einen weißen Dampffaden entſendet. „Mon feu“ auch dieſes.

Genug für heute, ſagt Tilgner und ſchellt ſeinen Gehilfen. Man bringt naſſe Tücher und ſchlägt ſie feſt um den thönernen Kopf, damit er bis morgen feucht bleibe. Ein Modellierſtäbchen wird ihm in den Mund geſteckt, als Spreize, um die Tücher vom Geſicht ſelbſt entfernter zu halten. Der Büſten-Embryo bleibt allein in dem öden Oberſtübchen, wir ſteigen hinab in den Salon. Er iſt ganz dunkel geworden. Nur ein Kerzenſtümpfchen brennt in einem alten eiſernen Leuchter und ſendet fliegende Lichter und Schatten über die Umgebung. Alles ringsum ſcheint zu ſchwanken und in Ungreifbares zu zerfließen. Von den Goldrahmen ſprühen kleine gelbe Feuerfünkchen weg, das Tigerfell ſcheint ſich zu ſchütteln und mit dem Schweife die Flanken zu peitſchen. Zur oberſten Scheibe des Fenſters ſchaut ein Neugieriger herein, mit breitem, verſchwommenem Antlitz: der volle Mond, der in der waſſerdunſtigen Luft umherſchwimmt. Und während der Hausherr ſich die Hände wäſcht, erklärt ihm ſein Modell, mit großen Schritten im Dunkeln auf und nieder ſchreitend, auf die Gefahr hin, ein paar Statuen umzuwerfen, all das berühmte Alte ſei durchaus konventionell, die moderne Kunſt müſſe wahr ſein, und in der Wahrheit allein liege ihr Heil, ihre Zukunft.

Ernste Plastik.

31. Oktober 1891.

Das volle, milde Oktoberlicht der vorigen Woche, wen hätte es nicht hinausgelockt in die freieren, grüneren Bezirke Groß-Wiens? Es ist das plastischeste Licht des Jahres; alles sieht darin runder und zugleich poröser aus, alles bekommt mehr Körper im Scheine dieser warmen Spätsonne. Eine Pappel verdichtet sich zu einer Cypresse, eine Kuppel von gestern sieht aus wie im vorigen Jahrhundert gebaut, das bleichsüchtige Marmorbild färbt sich lebendiger und neues Erz verliert seinen flachen Blechglanz. Selbst der harmlose Spaziergänger ist unbewußt angeregt zu plastischem Genuß und ertappt sich darauf, daß er Dinge betrachtet, an denen er zwei Monate früher achtlos vorübergegangen wäre. Auch ich empfand dies in jenen Tagen deutlich. Auf einem Pratergange, den „Schüttel" hinab, dann das Quergäßchen mit immerschwarzem Boden hinauf, fiel mir ein sonderbarer Auswuchs am Dache der Natterschen Bildhauerwerkstatt auf. In einen neuen Ausschnitt des Daches eingefügt, ein hoher hölzerner Aufsatz, der in seiner Unangestrichenheit sich als etwas Zeitweiliges verriet.

Mir ſchwante ſofort das Richtige und unverweilt trat ich bei Heinrich Natter ein, um ſeinen jüngſten Rieſen, den Andreas Hofer, noch zu ſehen, ehe er in den Turbainſchen Kunſt-Hochofen zum Guſſe käme.

Richtig, da ſtand der Sandwirt in voller Überlebensgröße und fuhr mit breitumkrämptem Kopfe mitten durch das Hausdach. Augenſcheinlich hat er das im Wachſen ſelber durchſtoßen und der Hausherr hat dann noch ein eigenes Notdach über ihn zimmern müſſen. Denn der Hofer iſt 13 Fuß hoch bis zur Hutſpitze, und 18 gar bis zur Fahnenſpitze. Kleinere Rieſen kann man freilich auf einen Berg wie den Iſel nicht ſtellen. Niemand weiß das beſſer als Natter, der ja ſelber eine Art kleinerer Rieſe iſt. Es ſteckt eben auch wirklich in allem Kunſtgebilde ein Stück Selbſtbildnis des Künſtlers, in manchen ſogar unwiſſentliche Selbſtphotographie, wie bei Canon oft genug. Michelangelo, der ein zerbrochenes Naſenbein hatte, machte eine Menge Naſen, die ſozuſagen geknickt ſind oder ausgebeſſert ſcheinen. Viele Köpfe Rembrandts oder Van Dyks ließen ſich durch ein paar Farbenflecke in die der Künſtler ſelbſt umkleckſen. Natter aber hat eine eigene Hand, um das Übergroße anzufaſſen. Da erſt fühlt er ſich in ſeinem Element, wenn er Figuren bauen kann aus meterlangen Knochen und Hände fügen aus fußlangen Fingern. Es iſt bezeichnend, daß bei ihm unter anderen Naturabgüſſen die geballte Fauſt eines Bierknechts hängt. Er hat ſeine Freude an dem klobigen Humor der Naturkraft, die in ſo einer Fauſt zuſammengeballt liegt wie in einem Akkumu-

lator. Selbſt in den Gnomen, die er ſo gerne bildet, ſteckt dieſes Rieſenweſen, denn der Zwerg iſt nichts anderes als ein komprimierter Rieſe. Die Spannkraft ſeines Muskelwerks ſteht im umgekehrten Verhältnis zu deſſen Kubikgehalt. Daher iſt er das Urbild des Gedrungenen, das Ideal der Vierſchrötigkeit. Natter iſt auch der erſte, der dieſen Typus wirklich modern geſtaltet. Die deutſche Kunſt hat ihre Zwerge aus der Hand der blaugeblümten Romantik erhalten, als richtige „Wichtlein“ ohne echtes Fleiſch und Bein. Die putzigen Kautſchukmännchen, welche die Zeichner und Maler von Gnomenmärchen ein Vierteljahrhundert lang lieferten, waren alle eigentlich als Kapuzinerchen verkleidete Kinder. Nur der Schwindſche Humor gab ihnen etwas Perſönliches, etwas Knorrig-Knubbiges, was er aber mehr den Eichenknorren und Wurzelknoten, als dem Menſchen entlehnte. Sie bekommen dadurch oft etwas Alräunchenhaftes. Natter hingegen macht realiſtiſche Zwerge, wie ſie die heutige Zeit erfordert. Die ſeinigen könnten in einem Feſtzug auf der Ringſtraße mitgehen, oder bei dem Begräbnis eines Bergwerksbeſitzers deſſen Sarg tragen. Sie ſind menſchenmögliche Zwerge, auf der Bergakademie ausgebildet, und haben nur leider nicht das Militärmaß, ſonſt wären ſie ſämtlich auch Reſerveoffiziere. Übrigens hat ſie der Künſtler keineswegs ſo einfach aus der Luft gegriffen. Man kann es ihm nachweiſen, daß er ſie ſo lebensvoll erſt macht, ſeitdem er ſeinen Heinrich Laube gemodelt. An dieſem Menſchenbildnis ging ihm der Gnomentypus auf, da ſah er ihn lebendig, menſchlich bewegt, alt

und jung zugleich, wie er ſein ſoll als Gnom des zwanzigſten Jahrhunderts. Einer der Gnomen am Zangdenkmal iſt ein ganz unverkennbarer Laube.

Doch ich kehre zu Andreas Hofer zurück. Der Künſtler zeigt ihn uns ſo geſchichtlich, als irgend möglich. Das Altmutterſche Bildnis, das der Graf von Meran von dem Erzherzog Johann erbte, giebt ihm den Kopf. Die Kleider des Sandwirts hat er „am Sand“ ſelbſt aufgeſucht und ſtudiert, auch aus ihnen den Körperbau des Helden ergründet, indem er ſie verſchiedenen Geſtalten anzuziehen gab; nur einem ſechs Schuh hohen Knecht paßten ſie ganz und gar. Die Stulpenſtiefel allein entlehnte er, auf einen natürlichen Schluß hin, der tiroliſchen Zeittracht. Von ſolchen feſten Anhaltspunkten her ſpann er dann ſein Gebilde. Der Hofer ſteht auf dem Berg Iſel, den rechten Fuß vorgeſtemmt, die Fahne des Vaterlandes in der Linken, und weiſt mit der Rechten hinab auf den Feind. Es iſt eine gewaltige Rechte, niederſchmetternd ſchon in der Gebärde. Und dieſe Gebärde ſpiegelt ſich in den Mienen, als Entſchloſſenheit, Zorn, aber auch als ein gewiſſes Erſchrecken vor ſich ſelbſt, im Gefühl der ſchweren Verantwortlichkeit. Das Ganze bewahrt trotzdem die plaſtiſche Ruhe, welche bei ſo großen Maſſen allererſte Bürgerpflicht iſt. Ein Koloß in lebhafter Bewegung iſt ein tanzender Elefant und wirkt komiſch. Der Hofer aber, in ſeiner derben Größe und bewegten Ruhe bleibt monumental, wie ſein Sockel aus Naturblöcken, wie ſein Berg Iſel, wie ſein ganzes Land Tirol.

Der Hofer gab dann den Anſtoß, daß ich am nächſten

Nachmittag hinausfuhr auf den Zentralfriedhof, um das jüngſte Grabdenkmal des Künſtlers zu ſehen. Auguſt Zang und ſein Vater, einſt Profeſſor am Joſefinum, ruhen dort. Dieſes prächtige „Arkadengrab“ gehört nun allerdings zu den eigenartigſten des großen Gräberparkes. Die ganze Rückwand der offenen Halle iſt in eine Felswand aus echtem Serpentin verwandelt. Dieſer edle Stoff, deſſen geheimnisvolles Schwarzgrün nach allen Richtungen von Adern eines durchſichtigen Hellgrün durchzuckt iſt, baut ſich in der Mitte als gewaltige Pyramide heraus, zu deren Pforte ſechs maſſige Stufen hinanführen. All das iſt mit kunſtvoller Rauhheit recht blockmäßig behauen, recht uneben ſelbſt im Schliffe, ſo daß der Farbengehalt des Steines unter den verſchiedenſten Beleuchtungen und Beſchattungen zu Tage quillt. In dieſe düſtere Pracht fügen ſich die plaſtiſchen Beſtandteile ein, deren jetzt helles Erz einſt durch die Patina ſo recht in den grünlichen Ton des Ganzen hineinroſten wird. Auf den Stufen ſitzt ein kräftiger Jüngling mit Feſſeln, die das Jahr 48 zerbrochen hat. Frei erhebt er das Auge, und die Tafel, auf die er den Arm ſtützt, trägt die Inſchrift: „Die Preſſe. Motto: Gleiches Recht für alle. Gegründet von Auguſt Zang 1848.“ Über ihm, zu beiden Seiten der Gruftpforte, ſtehen auf zwei Serpentinſtufen zwei Erdgeiſter, d. h. Gnomen in Schurzfell und Kapuze, jeder die Bergmannslampe in der Hand, mit echten geſchliffenen Scheiben, die gleich großen Kriſtallen aus dem Dunkel hervorblitzen. Dieſe beiden Figuren, in voller Lebenskleinheit, wie man ja ſagen muß, im reichen

Bartſchmuck und tiefe Trauer in den Zügen, ſind ein gar menſchlich-treuherziges Pärchen. Sie beziehen ſich auf die Kohlenwerke Zangs. Auf der Erztafel, welche die Pforte ſchließt, ſind die Inſchriften eingegraben. Über ihr ſchimmern zwei verbundene Medaillonbildniſſe, zwiſchen die ſich ein Lorbeerzweig ſchlingt, und auf der Spitze der Pyramide ſitzt ein prächtiger Adler, den Blick nach der hellen Sonne gerichtet, die im Mittelpunkt des blauen Gewölbes ſtrahlt. Das Ganze iſt von überraſchendem Eindruck, eigentümlich erfunden und ſo recht aus dem ungewöhnlichen Bauſtoff heraus gedacht. Der Stoff- und Farbenſinn des Barockjahrhunderts lebt darin modern wieder auf.

Noch ein anderes Grabmal von urwüchſiger Anſchauung und großem Wurf hat Natter geſchaffen. Die Leute von Ober-St. Veit nennen es nur das Nornengrab. Es ſteht auf dem dortigen Ortsfriedhof, von deſſen Höhe man ſo viel Freundliches, dem Auge Entgegenkommendes ſieht: Dorf und Stadt, Berg und Thal, Wieſe und Wald, ſo viel eben hineingeht in den Raum zwiſchen Anninger und Stefansturm. Schreitet man den Mittelpfad des Gottesackers, dieſer Sommerfriſche von toten Wienern hinan, ſo kommt man zu einer Reihe moderner Gruftkapellen mit Säulen und Kuppeln. Mitten unter dieſen erblickt man ein merkwürdig ergreifendes Gebilde, das kaum unſerer Zeit anzugehören ſcheint. Die Bergwand iſt zu einer großen viereckigen Niſche ausgeſchnitten und dieſe mit rauh bearbeiteten Steinblöcken gefüttert. Eine viereckige Thüre in der Mittelwand führt ins Dunkle. Nordiſche Luft weht

uns an, wir ahnen die Nähe der Nornen. Zwiſchen zwei mächtigen, kugelförmigen Opferſchalen aus dunklem Erz ſteht ein niedriges Außenpförtlein offen. Seine hölzernen Flügel ſind ſtark mit Erz beſchlagen, das in nordiſcher Weiſe mit getriebenen Buckeln verziert iſt. Auch hängen ſie in Thürangeln, die der geiſtreiche Baukünſtler (Otto Hieſer) aus den eigentümlichen Armſpiralen der Bronzezeit gebildet hat. Wir ſchreiten hindurch und treten an die große Thüre in der Bergwand. Zwei ſchwere Flügel, in Erz gegoſſen, dunkeln uns an, doch iſt ihre obere Hälfte Gitterwerk, wiederum ſinnreich aus ſolchen Armſpiralen, hier zierlichſter Art, geflochten. So iſt der Einblick in das geräumige Gruftgewölbe frei. Ein Lichtſtrahl fällt durch eine Deckenluke hinein auf Natters ernſte Nornengruppe. Aus unterirdiſchem Halbdunkel ſchimmert ſie uns marmorweiß entgegen, die eine Schickſalsfrau hoch aufgerichtet, die beiden Schweſtern ihr zu Füßen ſitzend, alle drei das nämliche Seil des Schickſals in ihren Händen. Übermenſchlich iſt ihr Wuchs, überweiblich der ſtrenge Linienzug ihrer Geſichter und ſelbſt der Gewänder, deren Wurf keine überzählige Falte duldet. In ſeltener Eintracht haben ſich Baukünſtler und Bildhauer da in die Hände gearbeitet, das Ehepaar Natter-Hieſer, möchte man ſagen — und als dritter der Bauherr ſelbſt. Friedrich Fleſch war einer jener kunſtbegeiſterten Fabriksherren, deren Wien nur wenige, aber doch immer einige hat. Er begriff und fühlte das Schöne, auch abſeits des Tagesgeſchmacks, auch über die gefälligen Scherze der Modekunſt hinaus, er ging ihm nach bis in

ſeine ernſten Tiefen. Die Menſchen liebten ihn und mancherlei Glück lag auf ſeinem Lebenspfade. Und er war noch jung, als er ſich dieſe Grabhalle bauen ließ; für irgendeinmal, ſo mochte er denken, . . . für morgen, ſo dachten die drei weißen Schickſalsfrauen. Plötzlich hat ihn der Tod entrafft. Die Gruft war kaum fertig, da hat er ſie auch ſchon bezogen. Und die beiden Künſtler, die ihn ſo gebettet? Hat nicht der Rieſe Heinrich Natter, von ſchwerer Krankheit niedergeworfen, ſeitdem ſchon mit einem Fuß drüben geſtanden? Steht nicht der jugendkräftige Otto Hieſer eben jetzt, von ſchwerſtem Leiden gelähmt, mit einem Fuße drüben? Natter hat den Tod ſiegreich abgeſchüttelt, — möchte doch dies von guter Vorbedeutung ſein auch für den trefflichen Kameraden. Wer es wüßte, was die Nornen raunen am Nornengrab! . . .

Draußen neigte ſich eben die Sonne hinter den Hügel. Dunkler wurden drüben die Maſſen des kaiſerlichen Tiergartens und weißer die lange Mauer, die ſie bergauf bergab umzieht. Auf dem Lainzer Kirchturm im Thal unten blitzte etwas Goldenes auf und linkshin glitzerten die vielen Fenſter von Schönbrunn. Auf dem Bergrücken jenſeits ſchimmerte das blaue Dach der neuen Malfatti-Kapelle, welche an die Frauenmorde Hugo Schenks erinnert. Keine Luft rührte ſich, kein Wölkchen ſchwamm im blaſſen Blau des Himmels, nur weit drüben in Wien ſchlichen ſchon graue Dunſtgeſpenſter umher in wallenden Flören. Ich ſtieg hinunter ins Dorf und jenſeits den Hügel hinan, über friſchgepflügte Äcker weg, am Lainzer Friedhof vorbei, dann wieder hinab

zum Hietzinger Gottesacker. Seine großen weißen Gruftgebäude blinkten weithin durch die Gegend. Nichts störte die abendliche Stille, nur ein zorniger Fuhrknecht auf der Landstraße mißhandelte sein Pferd in empörender Weise. Ich mahnte ihn freundlich: „Gehn's, lassen's doch das arme Viech.“ Aber er fuhr mich wütend an: „I bin a an arm's Viech!“ und gab dem Pferde einen bösen Tritt in den Bauch.

Die Hietzinger Toten kümmerten sich um all das Schön und Häßlich nicht und schliefen ruhig unter ihren feingeschliffenen Obelisken und Pyramiden. Eine Menge Gärtner hantierten mit Blumen, und ein kugelrundes Frauchen, dem ein weißer Hund nicht von der Seite wich, hatte alle Hände voll zu thun, um schwarzgekleideten Leuten Auskunft zu geben. Ich fragte sie um das Grab Fanny Elßlers. „Drunten links, ein paar Stufen hinab, im älteren Teil, gleich neben der roten Kapell'n, rechter Hand.“ In der That, dort liegt sie. Auch ihr hat Natter das Grabmal gebaut. Es ist ein einfaches Künstlergrab mit hohem Kreuz, an dem ein weißes Laken niedergeht. In den rauh geschichteten Sockel ist das feine Marmorprofil der Vielgefeierten eingefügt; runde Engelköpfchen gucken harmlos darüber her, und der Stein treibt bleiche Ranken und Blätter, diese Verblichene zu schmücken. Es ist eine trauliche Ecke, da neben dem roten Kirchlein, wo andere Leute nicht mehr begraben werden. Und man merkt es dem schlank gedachten Denkmal an, daß hier die Anmut begraben liegt.

Heinrich Natter.

(Nachruf.)

14. April 1892.

Auf Heinrich Natters Grab ſoll ich heute ein grünes Blatt niederlegen. Vom Lorbeer, den er gepflückt während ſeines viel zu kurzen Lebens, oder von der Eiche, der er glich in ſeiner ragenden Schönheit und tief gegründeten Stärke. Ach, es giebt keine Eichen mehr. Welches Mark ſoll noch dauern, wenn dieſes vermorſchen konnte vor der Zeit, in der Mittagsfülle ſeiner Lebenskraft? Achtundvierzig Jahre alt iſt er geworden, der für ein Jahrhundert gebaut ſchien. Er ſah aus, wie ſeine Werke: mächtig und einfach. Denn der echte Künſtler geſtaltet immer ſich ſelbſt. Wie hätte man ſonſt ſo viele Bildniſſe von Rafaels Hand lange Zeit für Selbſtbildniſſe halten können? Die Knorrigkeit Michelangelos, die elegante Üppigkeit Paul Veroneſes, die friſeurmäßige Glätte Bouchers, das aufgeſtülpte Weſen Canons, ihre Werke ſind voll davon, oft bis zur Bildnistreue. Sieht man eine Natterſche Figur, ob Rieſe oder Gnome, man ſieht ihn immer in ihr ſtecken; eine treu-

herzige Maſſe, ein gutmütiger Muskelmenſch, die Fäuſte wie Hämmer, der Schädel ein Ambos.

Er war ein Tiroler, zu Graun geboren, dort wo das Land ſich ſchon dem Stilfſerjoch entgegenhebt. Man muß ihn erzählen gehört haben von dieſem Heben und Steigen, ſprechen in den formenden Gebärden eines Bildhauers. Das war er ja mit Leib und Seele, ein Sohn des ſteinernen Landes, ein Steingnome von jener in ſich zuſammengedrängten Kleinheit, die, am Menſchen gemeſſen, noch Rieſengröße iſt. Steinrieſen heißen ſie darum in der alten Sage. Von Granit und Marmor kam er her, voll jenes tiroliſchen Steinmetzgeiſtes, der beinahe ſchon für italiſch gelten kann. Daher ſeine Liebe zum Stein, ſeine Luſt an Korn und Schliff der ſeltenen farbigen Arten. Man muß ihn geſehen haben im Serpentin wühlen, mit lachenden Augen und greifenden Fingern, an jener Zangſchen Gruft auf dem großen Wiener Gottesacker. Begeiſtert pries er das durchſcheinende Grün und wies auf die Lichtadern, die dem Dunkel entſpringend heimlich durch das Geſtein ſchlüpfen und da oder dort wieder ſiegreich an die Oberfläche quellen. Daher ſein großer urwüchſiger Sinn für farbige Bildnerei, der Erz und Stein in ihren reichſten Tönen zu miſchen liebte, wie auf der Palette. Wäre es nach ihm gegangen, alle Plaſtik hätte müſſen polychrom ſein. Und man muß ihn geſehen haben in dem eigenen ſtrotzenden Lebensgefühl, die Genußkraft ein Maßſtab für die Arbeitskraft, um ſeine Gebilde ganz zu faſſen. Der voll ausgerundete Kopf mit klein gekräuſeltem Haar und Bart, wie mit einem edlen

Vließ beſtanden, das tiefgebräunte Antlitz mit weiß blitzenden Zähnen und Augen des Naturkindes, die gewaltigen Arme, die breitgemeſſene Bruſt geſchaffen, um über einem bacchiſchen Feſtmahl zu thronen und mit einer Bewegung die Tafelrunde zu erſchüttern. In jener behaglichen Einſiedelei „am Schüttl“, im Vor-Prater, die er ſich als Werkſtatt gebaut, hat er, wie oft! im frohen Kreiſe den männlichen Reigen geführt, vom Abend bis zum Morgen, in Ernſt und Scherz, ein Schöngenießer, wie die helleniſchen Künſtler es waren. So ganz und voll, wie er ſich dort gab, ſchuf er auch. Stets aus dem Kern heraus, geradeaus zugreifend, deſto mutiger und ſtärker, je größer die Aufgabe. Er war einer jener handfeſten Cinquecento-Künſtler, in denen ein geſunder Handwerker ſtak, eine Kraft, die einen Felſen zur Bildſäule zuhaut. Er dachte alles im Großen, auch das Kleine; darum ſind ſeine Gnomen eigentlich Rieſen und wirken nicht ſpieleriſch, ſondern bedeutend. Mit Unmaſſen zu ſchalten, das Ungeſchlachte zu regieren, war er geboren; das Koloſſale war ſtets ſein Traum, der ihm erſt an der Schwelle des Todes zur Wahrheit wurde. Freilich, man beſtellt jetzt wenig Koloſſe, aber ſchon dieſes Träumen reichte aus, ihn monumental zu machen. Unſere zuſammengeſetzt empfindende Zeit weiß nicht mehr einfach zu ſein; Heinrich Natter war es noch. Was ſeinem Zwingli im ſpröden Zürich den Sieg errang, war die einfache Größe dieſes Helden mit Bibel und Schwert, der nicht einmal einer Gebärde bedarf, um ſich verſtändlich zu machen. Sein Andreas Hofer, der Rieſe, der auf einem

Berge ſtehen und dem der ganze Himmel als Hintergrund dienen wird, hat eine Handbewegung, die ſagt: „Auf den Feind!“ Sie ſchreit es laut, kein Tauber kann es überhören. Ein ſolcher Koloß, ein Fernhinwirker, darf nicht mehr thun, denn mehr würde nicht verſtanden werden. Das ſind ſeine beiden Meiſterſtücke, vor allen anderen Denkmälern, die er ſchuf, denn für den Haydn von Mariahilf und den Vogelweider von Bozen war ſeine Plaſtik eigentlich zu epiſch. Und jenen Gnomen, der den rieſigen Bergkriſtall auf der Schulter ſchleppt, möchten wir noch hinzurechnen, obgleich er nur ein Schmuckſtück ſein will. Bezeichnend genug für den eingeborenen Steinſinn des Tirolers iſt es, daß Natter nicht den Stein zur Figur ſuchte, ſondern die Figur bildete, um dem zufällig gefundenen Stein, der ihm gefiel, ihn bezauberte, einen Träger, gleichſam eine Faſſung zu geben.

So geartet, trieb Natter durchaus nur große, ernſte Kunſt. Er empfand das Ewige, wie jeder, der das Typiſche ſucht. In der Gräberplaſtik fand er dazu ein Gebiet, wo das Moderne einſtweilen noch nicht zu ſtören wagt. Noch ſtellen wir keine Modebilder auf unſere Gräber, wie die handfertigen Italiener. Natters „Nornengrab“ in Ober-St. Veit iſt heute, als Kunſtwerk, wohl das berühmteſte Grabmal im Weichbilde Wiens. Der Mann aus dem Volk ſogar kennt es, das Bauernkind hat ſich herangeſchlichen und mit ſtillem Schaudern durch das Knotengitter der rätſelhaft verzierten Erzthüre gelugt, nach den drei weißen Frauen, die in grauer Dämmerung ſpinnen, ſpinnen

und dann das Geſpinſt zerſchneiden. Wiederum iſt es die in ihrer Einfachheit ſtarke plaſtiſche Idee, die einſt den Bauherrn ergriff und zum Kern der ganzen Schöpfung wurde. Das Zangſche Grabmal iſt noch zu neu, um ausgiebig gewirkt zu haben, aber es giebt ein durchſchlagendes Beiſpiel, wie der Bildhauer auch Maler ſein kann, in ſeiner Weiſe. Die Barockzeit wußte dies, aber dieſe Wiſſenſchaft iſt längſt verloren gegangen; in dem Lande, wo die Steinplatten Gemälden gleichen, mußte ſie wieder gefunden werden, von einem unverbildeten Realiſten unſerer Tage.

Doch das Werk Heinrich Natters bedarf keines neuen Lobes. Am wenigſten in Wien, wo man ſo viel davon unter den Augen oder im Gedächtnis hat. So manches wird erſt jetzt zu Ehren kommen, was man ſeinerzeit mit halbem Auge geſehen, um es wieder zu vergeſſen. Man wird ſich nachträglich freuen, daß dieſe nervige Hand der Welt auch einen Meixner, einen Laroche, eine Materna im Walkürenhelm geſchenkt hat, und hoffentlich nicht unterlaſſen, ſie den Hoftheatern zuzuwenden. Schade genug, daß nur Dingelſtedt und Laube, dieſer unſtreitig eine unſerer beſten modernen Statuen, in Natters Hände gegeben worden. Er iſt eben auch keine Roſenpfade gewandelt in Wien. Er ſtand abſeits und wurde zu keinen vollen Töpfen geladen. Aber er hatte ebenſoviel Glück als Trotz. Ihm war es gegönnt, ſein eigener Beſteller und Käufer ſein zu können, er durfte Monumente verſchenken, eine Stadt oder ein Land ſchmücken frei nach der Willkür ſeines Könnens. Auch das iſt ein ſtolzes Los.

Aber das Schickſal miſcht Gunſt und Ungunſt in tragiſcher Weiſe. Wie? Das ahnten wir beide nicht, als wir vor fünf Monden, in ſonniger Oktoberkühle, auf dem großen Friedhofe draußen umherwandelten und die neuen Grabmäler beſichtigten. „Es fehlte wenig, ſo läg' ich jetzt auch da," ſagte er, der vor kurzem erſt von ſchlimmem Leiden geneſen war. Wir ſprachen von ſeinem ſchwerkranken Freunde und Mitarbeiter Otto Hieſer, dem Baukünſtler, einem toten Manne, der nur noch nicht geſtorben war. Er führte mich weit hinaus ins Gräberfeld zur Coulonſchen Gruft, dieſem hochpoetiſchen Werke Hieſers, vielleicht dem letzten. Es ſteht da im Grünen wie ein altdeutſches Landhaus mit reizenden Dachpyramiden und einem geradezu wohnlichen Mitteltürmchen, durch deſſen Butzenſcheiben gerade der freundlichſte Sonnenſchein ſpielte. „Gelt, da läßt ſich gemütlich hauſen?" rief er, der den Ruhm des Freundes ſo gern verbreitete. Und er ſagte es nicht etwa mit ſchwermütiger Ironie, unter dem Drucke einer Ahnung, ſondern auch wieder gemütlich, vom Herzen weg.

Seitdem ſind beide geſtorben.

Theodor von Hörmann.

10. Juli 1895.

Der unerwartete Tod des Landschaftsmalers Theodor von Hörmann bedeutet für die österreichische Kunst einen Verlust, dessen Größe sich allerdings nicht genau schätzen läßt. Der Mann war noch unterwegs und sein Werk nicht vollständig. Ohne Zweifel wäre er in einigen Jahren angelangt; vielleicht sogar sehr bald, wenn ihn nicht etwa halsstarrige Schrulle, zu der er ja neigte, sich wieder versteigen ließ. Seit langen Jahren sah man ihn kämpfen, eigensinnig und rücksichtslos, oft unter Kopfschütteln und Heiterkeit der Schlachtenbummler, die den blutigen Gefechten der modernen Kunst folgen. Er machte den Eindruck eines erfolglosen Talents, das zu fürchten gab, daß es sich niemals finden werde. Er verirrte sich mit solcher Kraft, daß ein Zurechtfinden unmöglich schien. Wer erinnert sich nicht an die heftigen Farbenspiele auf seinen Leinwanden, die mit Knallpräparaten bemalt schienen? Man konnte glauben, die Linse seines Auges sei nicht achromatisch. Jahrelang wirtschaftete er vornehmlich mit gelbem Ocker und einem Grün, bei dessen Betrachtung man einen Ge-

ſchmack von arſenikſaurem Kupferoxyd auf der Zunge ſpürte. Dazu kam eine eigentümlich grobe Ausdrucksweiſe, die ſeinem Pinſelſtrich etwas unangenehm Spießiges, Strohiges gab. Aber er war kein Gewöhnlicher, Schablone fand man nicht in ihm. Das heißt, keine Schulſchablone; die Manier, die ſich der Pinſel ſelbſt macht, ja ſchon das Auge mit ſeiner Art zu ſehen in die Dinge der Natur hineinträgt, wird ja doch bald genug zu einer Art perſönlicher Schablone. „Ich bin ein unglückſeliger Lichtenfelsſchüler und ein Jahr bei Feuerbach geweſen," heißt es in einem ſeiner Briefe an mich. Er gab ſich dann unglaubliche Mühe, dieſe Schule zu vergeſſen. Jahr um Jahr ſaß er, zu jeder Jahres- und Tageszeit, vor der Natur und maß ſich mit ihr. Er wollte durchaus ſo ſtark ſein, wie ſie. Und ebenſo wahr. Das waren die beiden Unmöglichkeiten, an denen er unausgeſetzt ſcheiterte. Von Hauſe aus Offizier, war er acht Jahre lang Zeichenlehrer an der Militärrealſchule zu St. Pölten. Der Leſer erinnert ſich ja an ſeine vielen wilden Farbenſtudien aus der zahmen St. Pöltener Gegend; es waren lauter ſchmerzliche Abgewöhnungsverſuche eines Morphiniſten, der das Morphium der Schule abſchütteln will. Es war ein tragikomiſcher Zuſtand: ein Kunſtlehrer, der alles daran ſetzt, das von ſeinem eigenen Kunſtlehrer Empfangene loszuwerden. Er gab das Lehramt auf und hauſte auf der Beſitzung Faſching bei Znaim. Ein Jahr lang lebte er in dem Dorfe Samois bei Fontainebleau. Man kennt das dort gemalte Mondſcheinbild, das auf der Pariſer Weltausſtellung die mention honorable erhielt. Er

malte eine Studie bei Lampenlicht, machte aber dann erſt Sehſtudien dazu, indem er halbe Nächte lang in einer dunklen Häuſerecke regungslos ſaß und ſchaute. Zu nachtſchlafender Zeit, in Samois — das mußte dem dortigen Nachtwächter auffallend, ja bedenklich erſcheinen, und er wurde auch demgemäß behandelt. Das Bild hat in ſeinem Dämmerduft, in der Bleichheit ſeines Lichtes und dem aufgeweichten, ſchwammigen Weſen aller Gegenſtände unleugbar viel Wahrheit. Nur iſt die Hand, die es gemalt, zu ſchwer; es iſt doch nicht der eigene Flimmer darin, jenes ſichtbare Kniſtern, wie man es nennen könnte. Die Leinwand hat vielmehr etwas Seifig-Glitſchiges. Er war ſtets mit einem zähen Fanatismus an der Arbeit. „Ich weiß nur das eine," ſchreibt er einmal, „daß eine ſolche Arbeit einen ſo ergreift, feſſelt, bezwingt und anſpornt, daß man an nichts denkt, daß man auf dem Hin- und Heimwege und des Nachts, wenn man das Licht ausgelöſcht, immer nur jene Natur vor ſich hat, und daß man an keinen Beſchauer, kein Publikum und keinen Kunſtkritiker denkt."

Selbſt ſeine Winterbilder malte er im Freien, Bruſt an Bruſt mit der Natur, ſo daß die Leute ſeine Ausdauer nicht begriffen. „Was ich," ſo ſchreibt er einmal, „im Dezember in Weßling beim Winterbilde ausgeſtanden, ſpottet jeder Beſchreibung; zu all den Fatiguen noch ein Zimmer ohne Ofen und die elendeſte Koſt." Er malte alles prima und jedes Zollbreit gleich in voller Kraft fertig, ſo wie er es empfand. „Richtig" wollte er es geben; das war

ſein Lieblingswort. Ein knallroter Buchenwald mit einem Tümpel, über den vor einigen Jahren maſſenhaft ſchlechte Witze gemacht wurden, war ein beſonderes Schmerzenskind ſeiner damaligen Briefe. Er verteidigte es bis aufs Meſſer. Das Studium vor der Natur an Ort und Stelle und die Wiedergabe einer Stimmung nach dem heimgetragenen Eindrucke ſeien ja völlig verſchieden. Und man ſei „heute im Sehen der Gegenſtände und in der Darſtellung von mächtigem Ton und Reiz der Natur an einem Punkt angelangt, von dem keine Malergeneration geträumt“ habe. Und vor der Natur gebe es „einen Faktor, der beim Studieren hilft: die Natur ſelbſt, in ihrer koloſſalen Farbigkeit.“ Und wenn man die Bilder Oswald Achenbachs analyſiere, ſind ſie „ein Farbenfeuerwerk, ein Farbenrauſch, gleich Makart und Feuerbach.“ Und man „muß ſich geſund und friſch erhalten, und hiefür hat man endlich einen Weg gefunden. Jeder will und muß ſeine eigene Individualität finden; beſſer eine anfangs aparte, als eine konventionelle.“ Und man nenne den X. einen ſehr geſchickten und routinierten Maler, er aber ſchmeichle ſich, daß man ihn dermalen noch nicht ſo nenne. Und ſchließlich meint er: „Sie werden gewiß noch Gelegenheit haben, Bilder von mir zu ſehen, und wenn ich dann geklärt bin, ſo war's der Weg, den ich nach beſtem Gewiſſen vor der Natur einſchlug.“

Schon aus dieſen Stellen erſieht man, daß er ſich noch nicht für „geklärt“ hielt. Dennoch verlangte er von der Kritik bereits volle Anerkennung. Sein etwas ein-

ſeitiger Briefwechſel mit mir lieſt ſich äußerſt ſonderbar. Manche Briefe ſind ganze Broſchüren, voll mit dem Hundertſten und Tauſendſten. Wir kannten uns gar nicht perſönlich, aber er mußte ſich Luft machen, wie ja einmal auch in der gedruckten Kampfſchrift „Künſtler-Empfindungen.“ Mir las er oft gehörig die Leviten, weil ich ſeine Übertreibungen und Wunderlichkeiten nicht für „richtige“ Natur und Kunſt nahm. Beſonders die ſcherzhaften oder draſtiſchen Worte in einer Kritik waren ihm ein Greuel, weil das Publikum ſich bloß dieſe merke. Über eine Dame, die vor einem ſeiner Bilder geäußert hatte, es ſei mit einer alten Zahnbürſte gemalt, war er beſonders entrüſtet. Dieſe alte Zahnbürſte, behauptete er, mache ſeine Bilder unverkäuflich. Auch jener rote Buchenwald wurde übrigens in der Münchener Sezeſſion verkauft. Indeſſen ſcheint ihm, was er ſeine „harten Kämpfe gegen die Jurys und die Zeitungen“ nannte, ein Lebensbedürfnis geweſen zu ſein. Es hätte ihm gewiß etwas Weſentliches gefehlt, wenn er plötzlich auf der Ausſtellung tadellos gehängt und in den Kritiken bedingungslos gelobt worden wäre. Er hatte einen ſtarken Tropfen Querulantenblut in ſich. Auf ſein energiſches künſtleriſches Streben wirft dies keinen Schatten. Selbſtändige Kunſt auf dem Wege unverbrüchlich treuen Naturſtudiums war ſein Ziel, das er übrigens niemals klar in Worte faßte. Er deutete nur an, in Sätzen, wie die folgenden: „Die Zeit wird kommen, wo meine Bilder ſpielend gemacht ausſehen, wie die jener großen Meiſter. Das, was ich heute treibe, ich weiß ſchon,

warum ich es thue“ ... „Es iſt ein ſteiler Weg, auf dem ich aus all den verrotteten Malweiſen herausſtrebe“ ... „Ich weiß auch, wohin mein Weg mich führt. Eine Etappe iſt die, die ich jetzt zeige. Und wenn ich 70 oder 80 Jahre alt werde, ſo weiß ich, daß ich — immer vorwärts, nie zurück — in jenen Jahren vielleicht meine beſten Bilder malen werde.“ Dieſer Gedanke ſucht ihn beſonders oft heim. „Wenn mich die Geſundheit nicht verläßt,“ pflegt er beizufügen. „Nur leben, leben!“ ruft er in ſeinem letzten Briefe, einem förmlichen Faszikel von vier Bogen Aktenpapier aus. Einſtweilen, ehe er mit allem Können ausgerüſtet, jenem Höheren zuſtreben konnte, galt es die künſtleriſchen Mittel zu erkämpfen. Er haßte jeden Lehrer. „Kein Lehrer vermag heute Bahnen vorzuſchreiben,“ ruft er aus, die Natur allein ſei der Quell alles Könnens. Der wahre Meiſter ſei derjenige, der dem Schüler ſogleich erkläre: „Von dem Moment an, wo Sie einen Strich, einen Ton mir abzulauſchen ſuchen, haben Sie aufgehört, mein Schüler zu ſein.“ In dieſem Sinne ſtudierte er die Natur. „Heute,“ ſagte er, „iſt ein falſcher, ſchwacher, unrichtiger Ton, den der Maler in der Natur hinſetzt, ein ſo koloſſaler Fehler, als wenn in der Hofoper ein Sänger einen falſchen Ton ſingt; wie jeder falſche Ton das Ohr, ſo beleidigt bei dem heutigen Stande der Naturbeobachtung jeder falſche konventionelle Atelierausdruck oder Mache das Auge des international ſehenden, lernenden, könnenden Künſtlers.“ Und weiter: „Jetzt erſt weiß ich, warum ich auf der Welt bin; jetzt erſt weiß ich, warum ich male.

Früher kam man mit einer Studie heim, ſie genügte, war nicht ſchlecht, aber nie wußte man, ob ſie auch richtig ſei. Heute giebt man auf das Richtig alles, und auf die Geſchicklichkeit nichts. Wer den Zauber nie gekannt, den das richtige Sehen allein ſchon ausübt, der hat noch weniger einen Begriff, was es heißt: ich kann das wiedergeben. Wenn einmal die Menſchheit den Zauber der Farbennatur ſo ſehen lernt, wie wir ihn ſehen, ſo wird ſie pietätvoll werden, ſo wird ſie intim ſein und viel glücklicher als heute, wo das Motiv und das Sujet noch immer dominiert, ſie wird ſich hinzuſetzen vermögen und wird die Wunder der Natur in den einfachſten Gegenſtänden erblicken, den ganzen Zauber, den das Lichtall ſpendet.“ Etwas naiv ruft er aus: „Noch einige Jahre, bis ich die Natur in allen Details ergründet habe. (!?) Dann kommt eine andere Aufgabe.“ Welche, das hat er nie geſagt.

Der Mann, dem er vorderhand augenſcheinlich nachſtrebte, war Courtens. Einmal äußert er ſich: „Und Courtens — ja, das iſt der Courtens! Da habe ich noch lange hin. Allein der malt ſeine Bilder noch viel paſtoſer und ſchleift ſie dann alle ganz glatt ab.“ Als ich ihn endlich im heurigen Frühjahr perſönlich kennen lernte, ſagte er: „Sie werden meine Bilder auf der Ausſtellung nicht erkennen, . . . ich habe alles abgeſchliffen.“ Den Nachſatz raunte er mir haſtig, ſtoßweiſe zu, als vertraue er mir ein Verbrechen an. Er hatte einen Teil ſeiner Naturwildheit geopfert, um endlich mit dem Publikum, das ſo höflich behandelt ſein will, Fühlung zu bekommen. Es

gelang ihm. Seine „Reiflandschaft bei Lundenburg“ und die „Pflaumenernte“ brachten ihm vollen Beifall. Sie waren echt und stark genug geblieben. „Ich will Ihnen nicht verraten, in wie kurzer Zeit ich diese Reiflandschaft gemalt habe,“ sagte er, „sonst hält man's hinterher doch noch für Gesudel.“ Er warf die flüchtigen Erscheinungen, die er haschen wollte, mit fiebernder Hast auf die Leinwand, um nur nichts zu verpassen. Dazu hatte er sich seine Stegreiftechnik gemacht, die jedes Stück sofort ganz hinsetzte. Solche Stenographie in Farben brauchte freilich jahrelange Übung. Auch sein großes Bild vom Neuen Markt, in Schnee und Dunst, vom Atelierfenster aus gesehen, erregte alle Achtung, obgleich das „Richtige“ hier doch mit etwas schwerer Hand gegeben war. Die seltsame Perspektive der scheinbar geraden, eigentlich aber recht krummen Häuserzeilen, die Schmutzstadien des Schnees und der Häusertünchen, der qualmende Winterhimmel schlossen sich zu einem starken Eindruck zusammen; die Staffage, das gehende und rollende Gewühl unten, war nicht ganz bewältigt. Das interessante Bild sollte, schon wegen des Hotel Munsch,*) dessen Tage leider gezählt sind, in die Galerie der Stadt Wien.**)

*) Ein Meisterbau Fischer von Erlachs, jetzt abgetragen.

**) Es mag hier der letzte Brief stehen, den mir Hörmann schrieb, ein unbewußter Abschied für ewig. „Sehr verehrter Herr Doktor! Ich lese mit besonderer Freude Ihre mir gewidmeten Zeilen, und danke Ihnen hiefür. Ich gebe mich der Hoffnung hin, daß der voriges Jahr genannte „Abenteurer“ nun endlich,

Dieſer Ausſtellungserfolg hob den vielgeprüften Künſtler, der ſchon zwei Jahre vorher im Künſtlerhauſe eine

---

und fürderhin ſtets, den Beweis liefern wird, daß ich raſtlos vorwärts gehe. Sie ſehen ja, lieber Herr Doktor, bei allen ernſten Künſtlern, daß es ein mühevoller Weg iſt, den man zurücklegen muß, der eine auf dieſe, der andere auf jene Art. Umſomehr wir, die wir hier in Wien unter allerlei Einflüſſen beim Lichtenfels, in Asphalt und stil de grain und Laſuren gepeinigt worden ſind. Möchte doch dieſe Beſtimmung für das ſtädtiſche Muſeum in Erfüllung gehen! Ich ſah mir nun den Mehlmarkt (Neuen Markt) öfters von allen Seiten von unten an, da ſieht man gar nichts, wenn vorn ein paar Wagen ſtehen, nicht einmal den Donner-Brunnen, während ſo von oben Stefanskirche, Heidentürme, Peterskuppel, beide Flanken des Mehlmarktes, Hotel Munſch ꝛc. weit beſſer zur Geltung kommen. Voriges Jahr bewilligte die Stadt 10 000 fl. zum Ankaufe — und ſoll 3000 fl. für ein paar Bildchen verausgabt haben. Nun wäre das Bild von Temple: „Tilgner im Atelier“ und mein „Mehlmarkt“ doch etwas für die ſtädtiſche Galerie, aber wer nimmt ſich deſſen an? Daher beſten Dank, lieber Herr Doktor, für Ihren Ausſpruch. Ich gehe dieſer Tage nach Gleichenberg auf Anraten des Arztes. Das ſind die Ergebniſſe meiner Winterſtudien. Sitzengebliebene Bilder und Kurauslagen. Vielleicht wird's einmal beſſer in Wien, es wäre Zeit hiezu. Nochmaligen beſten und freundlichſten Dank. Hochachtend Ihr bereitwillig ergebener Hörmann.“ ... Durch die Sezeſſion iſt nun Hörmann gebührend zu Ehren gekommen. Er iſt ja einer ihrer Bahnbrecher. Auf ſeinem Grabe ſteht ein ſchönes Denkmal und an ſeinem Sterbetag legen die „Jungen“ draußen ihren Lorbeerkranz nieder. Die Verſteigerung ſeines Nachlaſſes am 27. Februar 1899 hatte einen Rieſenerfolg. In $2^1/_2$ Stunden waren an 100 Bilder vergriffen. Das Publikum machte ſich ein Feſt aus der Feier dieſes Verkannten.

ganze Wand für ſeine eigenen Bilder erhalten hatte. Er war nun endlich in Sicht, ein Achſelzucken konnte nicht mehr als erſchöpfende Meinungsäußerung über ſein Wollen und Leiſten gelten. Es iſt wahrhaftig tragiſch, daß er ſo kurz nachher dahingerafft wurde. „Nur leben, leben!“ hatte der erſt Fünfundfünfzigjährige vorahnend gerufen. Es war ihm nicht vergönnt, ſich zu vollenden. Am 1. Juli dieſes Jahres, frühmorgens, erlag er in Graz einem Anfalle ſeines dem Winterſtudium entſprungenen Leidens. Er war auf der Durchreiſe nach Gleichenberg, wo er wieder ſtark zur Arbeit werden wollte. Letzten Donnerstag iſt er in Wien begraben worden. Der Verluſt einer ſo ſtarken maleriſchen Eigenart, die ganz auf modernem Boden ſtand und ſo gut ausgerüſtet war, der öſterreichiſchen Landſchaftskunſt in dieſer Richtung vorwärts zu helfen, wird überall aufrichtig beklagt werden.

Graf Edmund Zichy.

12. April 1889.

Das fünfundzwanzigjährige Jubiläum des Öſterreichiſchen Muſeums hat dem Grafen Edmund Zichy das Großkreuz des Leopoldordens gebracht. Es iſt dies keine jener Ordensverleihungen, deren Zweck ſchließlich nur ein dekorativer Effekt iſt, ſondern ein bedeutſamer Akt, der eine fruchtbare kulturgeſchichtliche Epiſode anerkennt und mit ihr gewiſſermaßen einen Mann identifiziert. Wenn die Grundſätze des Muſeums am Stubenring heute für die kunſtgewerbliche Bewegung auf einem großen Teile dieſes Planeten maßgebend ſind und man dieſen Rieſenerfolg mit der Winzigkeit des Keimes vergleicht, der vor einem Vierteljahrhundert auf dem Ballplatz in Wien gepflanzt wurde, ſo drängt ſich als etwas Selbſtverſtändliches der Name Edmund Zichy auf die Zunge. Man erſtaunt eigentlich, wie gerade dieſer glänzende ungariſche Kavalier dazugekommen, ein begeiſterter Bahnbrecher auf kunſtgewerblichem Gebiete, ein ſachkundiger Hauptförderer der techniſchen Künſte zu werden. In keinem mediceiſchen Florenz, auch nicht im Paris der prächtigen Ludwige geboren, ſondern in einer

nüchternen, kunſtvergeſſenen, ſtilloſen Zeit, und durch die Verhältniſſe auf eine weit proſaiſchere Lebensbahn geſtellt, mußte er wohl einen genialen Funken in ſich tragen, um aus eigenem Drange ſein Leben in den Dienſt der idealſten Kulturintereſſen zu ſtellen, in der zielbewußten Pflege des Schönen einen würdigen Daſeinszweck zu erkennen. Nichts in ſeiner Jugend ließ ſolches vorausſehen. Das Thereſianum iſt ſeine erſte Schule, das Kloſter zu Totis die zweite, drei Jahre lang; in Preßburg ſetzt er dann ſeine Studien fort, um alsbald Kadett, dann Lieutenant bei Koburg-Huſaren, ſpäter Rittmeiſter bei Savoyen-Dragonern zu werden; dann heiratet er, zieht ſich auf das Land zurück, nach Szent-Mihály, und bewirtſchaftet ſeine Güter. Es iſt die damals gewöhnlichſte Laufbahn ſeiner Standesgenoſſen, am fernſten liegen ihr künſtleriſche Anregungen. Aber mit 28 Jahren beginnt er zu reiſen und der Weſten öffnet ihm das eine Auge, der Oſten das andere. Er lernt alle Höfe Europas, alle berühmten Männer ſeiner Zeit kennen, er ſieht die Kunſt in ihren älteſten Stammländern und reiſt nicht weniger als vierzehnmal in den Orient, einmal ſogar nach Arabien, ohne Reiſegefährten („mit mir," ſagt er ſcherzhaft). Auf dieſen Weltfahrten lernt er manchen hochgeſtellten Sammler, ja auch kunſtübende Standesgenoſſen kennen und ſolche, die ſich für die Rätſel der künſtleriſchen Technik intereſſieren. Einmal reiſt er mit dem Herzog von Luynes im Orient, der Herzog ſammelt Damaszenerklingen und trachtet durch chemiſch-techniſche Verſuche hinter die Geheimniſſe der orientaliſchen

Stahlbehandlung zu kommen; was er ermittelt, ſucht er praktiſch anzuwenden, indem er etliche Klingen derart ſchmieden läßt. Einer der merkwürdigſten Säbel des Grafen Zichy hat eine dieſer Klingen. Ein ſilberner Schmuck, der ſoeben in der noch nicht eröffneten „Schwarzenberg-Ausſtellung“ ſeinen Platz erhalten, hat folgende Geſchichte. Die Idee dazu gab ein dem Grafen Zichy gehöriger indiſcher Säbel mit prächtig gearbeitetem Griff, derſelbe, dem der Säbel der Széchényi-Statue in Budapeſt nachgeahmt iſt. Das ſchöne Drachenmuſter des Griffes erregte im Beſitzer den Wunſch, einen vollſtändigen ungariſchen Schmuck dieſer Art zu beſitzen, und dieſer Schmuck kam in der That zu ſtande. Graf Nieuwekerke, der nachmalige Kunſtminiſter Napoleons III., modellierte ihn in Wachs und Lepage, arquebusier du roi, (Louis Philippes nämlich) führte ihn in Silber aus.

Dieſe Einzelheiten ſollen nur einen Begriff davon geben, auf welche Art ſolche praktiſche Erziehung zur Kunſtkennerſchaft vor ſich geht. Sie beſteht im Anſchauen, Begreifen und Nachahmen der guten alten Vorbilder; freilich gehört eine beſondere Art von Sinn dazu, ein Talent, zu ſehen, zu finden, zu unterſcheiden, und ein ſchöpferiſcher Funke, um, durch das Alte angeregt, Neues zu geſtalten. Man muß den Grafen Edmund Zichy inmitten ſeiner Sammlungen und ſeines eigentümlichen Schaffens ſehen, um ihn ganz zu begreifen. Sein Heim im Parterre des Henckelſchen Palais am Parkring iſt eines der merkwürdigſten Intérieurs von Wien. Er wohnt in einer Art Weltaus-

ſtellung (Muſeum wäre zu wenig geſagt), und dennoch iſt es keine, ſondern bleibt immer noch Menſchenwohnung, beſeelt durch den eigenen Geiſt des Inſaſſen, der zu jedem einzelnen Gerät oder Kunſtwerk eine perſönliche Beziehung hat. Vieles hat er geradezu ſelbſt geſchaffen. Schon die großen Teppiche, welche die Fußböden bedecken, ſind nach ſeinen eigenen Entwürfen bei Haas gearbeitet worden. Selbſt der Eisbär, der ſich vor jenem Lehnſtuhl breitmacht, kommt da nicht zufällig herein; „das iſt das Fell eines meiner Unterthanen," ſcherzt der Graf, denn es ſtammt aus jenem von Payer und Weyprecht entdeckten Polargebiet, das ſie aus Dankbarkeit für den energiſchen Förderer ihrer Expedition „Zichyland" benannt haben. Hier ſteht eine merkwürdige Vitrine, welche größtenteils Eßbeſtecke enthält; ſieht man näher zu, ſo bemerkt man ſtaunend, daß die Stiele der Meſſer und Gabeln lauter japaniſche Schwertgriffe von alter, unglaublich ſchöner Meiſterarbeit ſind, die der Graf auf ſolche Art „gefaßt" hat. In jenen zwei Ecken ſtehen zwei prachtvolle, mannshohe Sèvresvaſen, die auch eine merkwürdige Geſchichte haben. Kaiſerin Eugenie ſchenkte ſie einſt dem Kaiſer Max (laut den bekannten kaiſerlichen Rechnungen koſteten ſie die Zivilliſte 22 000 Francs); ſie gingen nach Mexiko und kamen von dort wieder zurück, die eine freilich in Scherben; der Graf kaufte ſie trotzdem und ſchickte die Scherben nach Sèvres, wo man ihm für 4000 Francs das Mittelſtück neu herſtellte; jetzt ſtehen die Vaſen, prächtig wie jemals, unverſehrt auf ihren Poſtamenten. Auch die Kamingarnitur in

demſelben Salon gehörte dem Kaiſer Max; ſie iſt eine ſchöne Meſſingarbeit, die Leuchter wie Minarete mit Halbmonden gekrönt. Als ſie aus Mexiko zurückkamen, wurden ſie als altes Meſſing im Bruch verkauft, Graf Zichy würdigte ſie und ſtellte ſie auf den gebührenden Platz. Denn in ganz hervorragendem Maße beſitzt er jenen ſpezifiſchen Spürſinn des Kunſtſammlers, jenen „flair," der ſich nicht erlernen läßt, ſondern ein natürlicher Inſtinkt iſt, durch Studium und mehr noch durch Erfahrung zu einem ſechſten oder ſiebenten Sinn des Kulturmenſchen ausgebildet. Man durchmuſtere einmal jene inhaltreiche Wand, an und vor der ſich eine ganze Sammlung indiſcher und chineſiſcher Bronzen ausbreitet; da iſt kein Stück, das nicht ſeinen ſpezifiſchen Wert hätte, es iſt ein Kapitel aus der „Geſchichte der Arbeit," ohne Text und ohne Illuſtrationen, bloß in lebendigen Muſtern. Sogar die Möbel des täglichen Gebrauchs, z. B. Empiremöbel, die man für Familienerbſtücke halten möchte, ſind ſelbſtgefunden und ſelbſterworben. „Ach Gott, ich habe gar nichts gehabt," ſagt der Graf lächelnd, „mein ganzes Mobiliar von Haus aus hatte auf einem Steirerwagerl Platz."

Auch die Bilder und Büſten, welche die Salons ſchmücken, ſind mit ihrem Beſitzer geiſtig verwachſen. Sie bilden einen Teil ſeines Lebens. „Ich lebe mit ihnen," ſagt er, „mein Vergnügen iſt, mit ihnen Tag für Tag zu verkehren, ſie leiſten mir Geſellſchaft und ärgern mich nie, ſondern freuen mich zu jeder Tageszeit; ich habe die

italieniſchen Sammler nie begriffen, die ſich kalte, öde Kunſtgalerien anlegen, für die Fremden, während ſie ſelbſt ihre Schätze oft jahrelang gar nicht ſehen.“ Alte niederländiſche Maler haben gern ſolche Kunſtſammler, umgeben von ihren Merkwürdigkeiten, gemalt; im wallenden weißen Bart und dunklem Pelztalar, die Brille oder Lupe vor dem Auge, in ihren äſthetiſchen Genuß vertieft. Aber eine Patriarchengeſtalt, wie die des Grafen Edmund Zichy, hat doch keiner gemalt. So ſahen die Greiſe zu Tizians Zeiten aus, wo mit dem Alter eine neue Jugend begann, die Zeit des verfeinerten Kunſtgenuſſes und der äſthetiſchen Leidenſchaften. Auch ſie hatten Augen wie der Graf, der noch heute ohne Brille lieſt, mag er auch zuweilen, von einem Wuſt mächtiger Mappen und Kartonrollen, immer erneuerter Druck- und Schreibſachen bedrängt, ausrufen: „Wenn es nur keine Schriften und keine Bücher gäbe!“

Unter den Bildern, von denen ich eben ſprach, fällt manche Perle auf. Ein wunderbarer Mädchenkopf von Greuze, einer jener berühmten Dennerſchen Greiſe u. ſ. f. Hinter einem grünen Kachelofen halb verſteckt hängt ſogar eine Wiener Lokalberühmtheit erſten Ranges: Blumauers Porträt von Elzheimer. Aber die Bilder von Kupetzky ſind beſonders berühmt geworden. Viele Jahre lang ging Graf Zichy den Spuren dieſes merkwürdigen ungariſchen Meiſters nach und ſammelte nicht weniger als ſiebzehn ſeiner Werke. Darunter befinden ſich Meiſterſtücke, wie ſie die zweite Hälfte des ſiebzehnten Jahrhunderts ſonſt

nicht hervorgebracht, z. B. das Bildnis des alten Rákóczi, der das Schwert in die Scheide ſteckt (eine Miniaturkopie desſelben hat der Graf ſpäter in Nürnberg zu erwerben gewußt), oder jenes faſt Rembrandtſche Selbſtporträt, mit der Hand auf der Bruſt. Selbſt von Adam Mányoky beſitzt er ein authentiſches Werk, das Porträt eines Grafen Werthern, deſſen Nachkommen ihm dafür ſchon viel geboten haben. Ein dritter ungariſcher Maler, dem der Graf auch perſönlich nahegeſtanden, iſt Karl Markó. An einer Wand hängt eine Gruppe von drei Markós. Der eine, ein feierlich prächtiger Sonnenuntergang, wirkt wie ein verſpäteter Claude Lorrain; der Maler ſelbſt ſchrieb dem Grafen darüber: „Das iſt mein Schwanengeſang.“ Ein kleineres Bild iſt eine Art allegoriſcher Landſchaft mit patriotiſcher Tendenz, wie ſie der florentiniſche Hellene Markó ſonſt nicht gemalt hat. Es ſtellt eine öde Pußtengegend vor, über der nach langem Unwetter endlich die Sonne wieder glänzt. Post nubila Phoebus. Es iſt ein Troſtbild, aus der düſteren Bachſchen Zeit. Unweit davon am Fenſter ſteht die berühmte Bronzebüſte Stefan Széchényis, von Hans Gaſſer, in Gegenwart Zichys nach dem Leben modelliert. Ein Lorbeerkranz iſt um das eherne Haupt geſchlungen; Graf Zichy hat ihn dieſer Tage als Jubilar erhalten und um dieſe Freundesſtirne gewunden. Wie man ſieht, lebt in dieſen Räumen ein patriotiſcher Ungar, deſſen Vaterlandsgefühl mannigfach zum Ausdruck gelangt. Nur hat das Revolutionsjahr einen tiefen Riß durch ſein Leben gemacht. Als er nach 1848, von aller Politik

auf immer entfernt, in der Kunſt eine neue Lebensſonne gefunden, ſetzte er einem geliebten Opfer des blutigen Jahres*) in ſeiner Weiſe eines der denkwürdigſten Denkmäler. Er ließ einen vollſtändigen ungariſchen Schmuck aus Silber arbeiten, der in figürlichen Allegorien, Inſchriften und Ornamentierung auf jenes düſtere Ereignis anſpielt und als eine Art Sühnekunſtwerk betrachtet werden darf. Ohne Zweifel iſt dieſes Werk eines der originellſten, die man ſehen kann. Die Entwürfe dazu rühren bis ins Detail vom Grafen ſelbſt her, unter ſeiner Leitung wurde es durch Mademoiſelle Fauvau in Florenz ausgeführt. Die einzelnen Glieder der Mantelſpange und des Gürtels beſtehen aus kunſtvoll geſchlungenen und geknüpften Schnüren, durch deren Maſchenwerk ſich Schriftbänder winden, alles à cire perdue aus Silber gegoſſen. Dieſes Ornament geht auch auf die Säbelſcheide über. Auf den runden Endſcheiben der Mantelſpange ſieht man zwei Reliefs: St. Ladislaus in Bihar und St. Stephan in Fehér. Die Agraffe der Kucsma zeigt eine ähnliche Darſtellung des heiligen Eugen. Ein beſonderes Prachtſtück iſt der Säbel, deſſen Griff den Kampf eines geharniſchten Ritters gegen einen gewaltigen Drachen darſtellt; an der unteren Zwinge ſind die böſen Leidenſchaften allegoriſiert, die Klinge, mit einer in Gold eingelegten Inſchrift, iſt jene vom Herzog von Luynes. Auch die Sporen tragen Allegorien, im Sinne des Horaziſchen: „post equitem sedet atra cura.“

*) Seinem Bruder, der nach Kriegsrecht gehängt wurde.

Im Anſchauen dieſer beziehungsreichen Kompoſition, in der die ſchaffende Phantaſie zum Teil ſo neue Bahnen geht, glaubt man ſich in die erfinderiſche Renaiſſancezeit zurückverſetzt, wo große Herren mit Einfällen von ſouveräner Kühnheit großen Künſtlern Aufträge erteilten. Noch jetzt erfreut ſich Graf Zichy dieſer fruchtbaren Ader. Erſt kürzlich hatte er die Idee, zwei Thonkrüge von echt ungariſcher Form, aus der Großwardeiner Gegend, in Silber nachtreiben und an ihren Deckeln die goldenen Medaillen anbringen zu laſſen, die er auf den Pariſer Weltausſtellungen von 1867 und 1878 erhalten. Aus neuerer Zeit rühren ähnliche Nachbildungen zweier reizender Silberkannen im Rokokoſtil und eine Fruchtſchale in Vermeil von ſeltenem Schwung, die bei Klinkoſch nach ſeiner eigenen Idee ausgeführt wurde. Das Hauptſtück dieſer Art, der großartige Tafelaufſatz nebſt Kandelabern, gleichfalls aus Klinkoſchs Werkſtätten, befindet ſich gegenwärtig in der Jubelausſtellung des Öſterreichiſchen Muſeums. Auf wie vielen Ausſtellungen hat er ſchon dieſe Paraderolle geſpielt. Denn er ſtammt noch aus der erſten Zeit des neubelebten Wiener Kunſtgewerbes, er war vielleicht das erſte ſo bedeutende Stück, das beſtellt wurde, und machte damals förmlich Epoche. Auch die Prachtſchüſſel, welche Graf Zichy neuerdings durch den aus Neuſohl gebürtigen Profeſſor Stefan Schwartz, Leiter der Ziſelierſchule des Muſeums, hat arbeiten laſſen, ſchmückt dieſe Ausſtellung. Sie iſt eine richtige Jubelſchüſſel der Kunſtinduſtrie, denn ſie zeigt in Reliefs auf der einen Seite die Künſte, auf der anderen

die Handwerke, und unten den Beginn des Kunſthandwerks, dargeſtellt durch eine ſpinnende Frau. Auch die Goldſchmiedekunſtausſtellung im Schwarzenbergpalais, die am 22. eröffnet wird, hat aus der Zichyſchen Schatzkammer reichlich geſchöpft: über 150 Nummern, ungariſchen Schmuck, darunter einen mit Türkiſen, einen mit Brillanten, Rubinen und Smaragden, zwei in Silber, auch ein Dutzend Prachtſäbel u. ſ. f. Wenn man ſo die vollen Salons des Grafen durchwandert, ahnt man gar nicht, daß ſie ausgeplündert ſind.

Und doch behauptet er, ſein „größtes Mérite“ ſei das, was er ſeit 27 Jahren als Direktor der Herrſchaft Arva geleiſtet. Als er ſeinerzeit die Verwaltung des bei 40 Quadratmeilen großen Komplexes übernahm, fand er in der Kaſſe eine Summe von 3 fl. 50 kr. bar vor. Überdies wütete der Hungertyphus im Komitat, die Leute aßen thatſächlich Gras. Jetzt liegt ein Reſervefonds von faſt 200 000 fl. in der Anglobank und der reine Jahresertrag, damals höchſtens 50 000 fl., iſt auf 120 000 fl. geſtiegen. Denn mit dem edlen Idealismus, der die künſtleriſchen Beſtrebungen des Grafen kennzeichnet, vereint ſich ein ſicherer praktiſcher Blick, eine Fähigkeit zu leiten und zu organiſieren, greifbare Reſultate zu erzielen. Auch am Öſterreichiſchen Muſeum hat ſich dies bewährt, wo er mit unermüdlicher Ausdauer und Folgerichtigkeit ſämtliche Verhandlungen des Kuratoriums ſeit einem Vierteljahrhundert leitete. Und trotz ſeines hohen Alters iſt ſeine friſche Thatkraft nicht ermattet; wie die ſchöne Glückwunſchadreſſe

des Wiener Kunſtgewerbevereins zu ſeinem Jubeltage ſich treffend ausdrückt, „kennt er keinen Ruheſtand,“ und wird fortfahren, die ihm teueren Intereſſen kräftig zu fördern. Möge er denſelben noch lange erhalten bleiben.

Muſik.

Rubinſtein.

28. Februar 1878.

Anton Rubinſtein iſt dermalen der Held des muſikaliſchen Wien. Er hat dieſe Woche im Opernhauſe mit ſeinen „Makkabäern“ einen ſchönen Achtungserfolg und im Muſikvereinsſaale mit ſeinem Konzert einen glänzenden Erfolg der Bewunderung, ja Begeiſterung geerntet. Seit Liſzts Abſchiedskonzert hat man ähnliches in Wien nicht gehört, noch geſehen. Der große Muſikvereinsſaal bis auf das letzte Sitz- und Stehplätzchen gefüllt, Kopf an Kopf, an einem Abend, der doch nichts als Klavierſpiel auf dem Programm hatte. Seit Liſzt der entrückte Gott des Klaviers geworden und vor profanem Volke nicht mehr ſpielt, ſteht Rubinſtein, ſchon früher ein Rieſe, als „der“ Rieſe des Klaviers da, denn nun mißt ſich keiner mehr mit ihm. Nun iſt er der Eiſerne, der Einzige, ebenſo unerreicht im Kleinen wie im Großen. Man braucht gar nicht an die Hexenkünſte zu denken, mit denen er die Taſtenwelt meiſtert; wie groß erſcheint er ſchon im einfachſten. Man höre von ihm ein Schubertſches Menuett, das ein halbwegs begabtes Kind nach zweijährigem Klavierunterricht ſpielen muß ; man

höre, wie er darin das Thema aufstellt und dann darauf das Echo des Pianissimo folgen läßt, und man wird bekennen, daß dieser Künstler einzig ist.

Doch ich schreibe ja keine Musikkritik.

Seit Wochen ist Rubinstein in Wien, er wird aber wenig gesehen. Er ist jetzt ernster und düsterer, als je, haust einsam im Hotel „zum Erzherzog Karl" und kommt nicht viel in Salons. Am meisten wohl in den Todesco-schen, dem er besonders geneigt ist und in dem er oftmals spielt, nicht nur Karten, die er mit warmer Liebe pflegt, sondern auch Klavier, einfach als Freund des Hauses ... Neulich einmal sah ich ihn schon vor der Sperrstunde in der Kärntnerstraße heimwärts wandern, dicht an den Häusern hin, langen, gleichmäßigen Schrittes, im langen, dunklen Paletot, den Astrachankragen hoch über die Ohren gezogen, den Hut tief in die massive Beethovenstirne gedrückt; kaum, daß seine Löwenmähne ihn verriet und das strenge harte Profil mit der russischen Nase und den slavischen Knochen. Sein Kopf ist ein Roman von Turgenjew, hörte ich neulich nicht unwahr sagen, und er selbst hat wohl nichts gegen diesen Vergleich, denn so international ihn seine Kunst gemacht hat, fühlt er sich doch völlig als Russe, zieht Puschkin und Lermontow allen deutschen Klassikern vor und sein Landhaus bei Petersburg dem ganzen Umfang des Comersees.

Noch nicht zehn Uhr und er ging nach Hause. Sonst wohl hielt er das anders. Vor Jahren, als er einmal längere Zeit in Wien verweilte, war er ein Löwe der vor-

nehmen Gesellschaft, aber einer, der auch auf seine eigene Höhle etwas hielt und seinem Löwentum nichts vergab. Man erinnert sich noch eines bezeichnenden Falles aus dieser Zeit. Eines Abends spielte er in dem Salon eines fürstlichen Generals. Etwa vierzehn Tage später erschien der Adjutant des Fürsten bei ihm, um ihn wieder zu einem Abend zu laden. Aber Rubinstein runzelte die Stirne: „Ich glaube wahrhaftig, daß das kaum möglich sein wird; der Fürst hat mir ja meinen Besuch noch nicht erwidert.“ Unter Entschuldigungen entfernte sich der Adjutant und der Fürst trug sofort seine gesellschaftliche Schuld ab, worauf der Künstler der Einladung Folge gab.

Damals hatte Rubinstein eine schöne Wohnung in der Maximilianstraße inne und gab der Residenz das seltene Schauspiel eines großen Künstlers, der sich nicht nur herrschaftlich empfangen ließ, sondern auch selbst herrschaftlich empfing. In seinem Salon bewegte sich die Crême der Gesellschaft und bei Sacher folgte eine lange Rechnung der anderen. Das waren hochinteressante Symposien und Wien hat sie noch nicht vergessen. Eine Reminiszenz mag genügen, sie zu charakterisieren. Rubinstein zeigte einst seinen Gästen seine neueste Komposition, ein großes Konzertstück für zwei Klaviere. Er hatte die ungewöhnlichsten Schwierigkeiten darin aufgehäuft und technische Kombinationen gewagt, die jedem Pianisten Entsetzen einflößen mußten. Das Manuskript ging von Hand zu Hand und war an sich schon ein Gegenstand der schaudernden Bewunderung. Mit blasser Tinte geschrieben, in nervösen,

zerzauſten Noten, muſikaliſchen Hieroglyphen, in denen ſich höchſtens ihr Schreiber ſelbſt auskennen mochte. Plötzlich richteten ſich aller Augen auf Liſzt, den fabelhaften prima vista-Spieler, den als unerreichbar geprieſenen Leſer und Spieler nie geſehener Noten. „Wollen wir nicht den Verſuch machen, das der Geſellſchaft vorzuſpielen?“ ſagte Rubinſtein. Liſzt war augenblicklich bereit dazu. Mit der ungezwungenſten Heiterkeit, wie zu einem Kinderſpiel, ſetzte er ſich an das eine Klavier, der Komponiſt an das andere. Otto Deſſoff, der damalige vortreffliche Kapellmeiſter der Hofoper, ſtellte ſich an Rubinſteins Seite, um ihm die Blätter zu wenden, während Helene Magnus, die berühmte Liederſängerin, an Liſzts Seite dieſes Amtes waltete. Und ſie begannen. Den Hörern ſtanden die Haare zu Berge, ein ſolches Duett hatten ſie nie gehört. Offenbar war Rubinſtein im Vorteil, er kannte doch ſeine Arbeit und hatte ſie ſchon in den Fingern, während Liſzt Fremdes und Neues ſpielte, vollends die ewige Cigarre im Munde und während des Spiels von Scherzen und Galanterien gegen Fräulein Magnus überſprudelnd. Es war das merkwürdigſte Steeple-Chaſe auf dem Klavier, aber Liſzt war auf dem wildfremden, koupierten Terrain vom erſten Augenblick an wie zu Hauſe. Da kam eine unerhörte Paſſage, die unter Rubinſteins Fingern daherwetterte, daß die ganze Zuhörerſchaft hingeriſſen in einen Bravoſturm ausbrach. Aber als ſich der Sturm gelegt hatte, ſagte Liſzt, der dieſelbe Stelle in ſeinen Noten wiederholt ſah, mit köſtlicher Bonhomie: „Nun, das werde ich dir nachmachen“

und ſtürmte in vollem Feuer durch das wildverworrene Notengeſtrüpp, daß die Zuhörer wie verſteinert ſtanden und erſt zu Atem kommen mußten, ehe ſie den Applaus fanden, der dieſer Heldenthat gebührte. Einen ſolchen Triumph der prima vista hat Liſzt wohl nie wieder gefeiert.

Wie bei Franz Liſzt, ſo decken ſich auch bei Rubinſtein der große Künſtler und der edle Menſch. Er iſt gutherzig und freigebig in hohem Grade (obgleich er ſeit einigen Jahren ſparen gelernt hat), dabei neidlos und großmütig gegen Kunſtgenoſſen. Allerdings denkt er viel zu hoch von der Kunſt, als daß er ihre Würde nicht bei Gelegenheit auch in ſchrofferer Weiſe wahren ſollte. So hatte er einſt einen wißbegierigen Jüngling, Namens R., als Schüler angenommen. Der junge Menſch war nicht ohne Begabung, aber die ſtrenge künſtleriſche Zucht, der gediegene Ernſt der Rubinſteinſchen Unterweiſung behagten ihm nur wenig, ſo daß er bald aus der Kutte ſprang, um leichtere Wege zum praktiſchen Erfolg zu ſuchen. Später einmal befanden ſich die beiden zufällig wieder in der nämlichen Stadt und der Schüler beeilte ſich, dem Meiſter ſeine Aufwartung zu machen. Er ſchickte ſeine Karte voraus, auf der bloß die großartigen Worte ſtanden: „R., Pianiſt.“ Der Diener kam mit dem achſelzuckenden Beſcheid heraus, einen Pianiſten R. kenne Herr Rubinſtein zwar nicht, indes möge der Herr nur eintreten. Etwas verwirrt gehorchte der junge Mann, da rief Rubinſtein ihm jovial zu: „Ach, Sie ſind es? Nun, daß Sie R. ſind,

weiß ich noch ganz gut, daß Sie aber auch Pianiſt wären, davon weiß ich nichts."

So groß aber auch die Erfolge ſind, welche Rubinſtein allerorten und jederzeit geerntet hat, nagt doch ein grauſamer Wurm an ſeiner Seele. Er hegt den übermächtigen Ehrgeiz, auch ein großer Komponiſt zu ſein und arbeitet leidenſchaftlich an einem Ruhme, der ſeit einem Menſchenalter gleich einer trügeriſchen Fata Morgana vor ihm hergaukelt. Umſonſt, der Pianiſt bleibt immer und immer noch größer als der Komponiſt. Das erregt eine Bitterkeit in ſeinem Gemüte, er findet keine Befriedigung für ſeinen höchſten Ehrgeiz. Jeder Triumph, den er als Pianiſt erntet, ſenkt einen Stachel in die Seele des Komponiſten. Mit Ingrimm hört er den Sturm des Beifalls, den ſein Spiel entfeſſelt hat; bleich und kalt ſitzt er da und rettet ſich vor den Huldigungen, ſobald er kann. Auch diesmal wieder ſah man den Unmut eines verhaßten Sieges deutlich in ſeinen Mienen, als er ſich dem Jubel der Zuhörerſchaft ſchleunig entzog. Das volle Haus war ordentlich außer Rand und Band geraten und auf der Eſtrade hinter dem Klavier ſtanden dem Herkommen gemäß dichtgedrängt die erſten Muſiker Wiens, ſämtliche einheimiſche Pianiſten in erſter Reihe, und löſten ſich in Beifall auf. Rubinſtein aber drängte ſich mit finſterem Geſichte, nach allen Seiten abwehrend, durch ihre dichte Menge dem Künſtlerzimmer zu und hatte keinen andern Dank, als die verdrießlichen Worte: „Genug, genug, laſſen Sie mich in Ruhe!" In eigentümlicher Weiſe kam dieſe Empfin-

dung des Künſtlers einſt bei einem Konzert zum Durchbruch, wo Guſtav Walter, der beliebteſte Liedertenor Wiens, Rubinſteins Lied: „Es kann ja nicht immer ſo bleiben“ vortrug. Walter ſang vortrefflich und entzückte die Hörer, aber je ſchöner er ſang, deſto düſterer wurde es in Rubinſteins Antlitz, und als jener geendet und der Beifall ausgetobt hatte, ſagte Rubinſtein mit der gekränkten Miene eines ſchwer Beleidigten: „Wie konnten Sie mir das anthun, dieſes abgedroſchene Lied zu ſingen? Ich habe ja zweihundert Lieder komponiert.“ Freilich ſingt alle Welt nur „Es kann ja nicht immer ſo bleiben“ und „Es blinkt der Tau,“ denn dieſe zwei ſind eben die ſchönſten, der Komponiſt aber iſt unglücklich, ſo oft er ſie hört und empfindet den Beifall, den ſie erwecken, als herbe Kränkung, denn er denkt dabei an die anderen hundert und achtundneunzig. Ein andermal wurden in einem Konzert Rubinſteins Lieder aus „Wilhelm Meiſter“ geſungen. Der Komponiſt ſaß ſelbſt am Klavier. Frau Ehnn ſingt Mignons Lied mit ihrer ganzen Seele und Kunſt, . . . das Publikum iſt ſtumm. Dr. Kraus ſingt das Lied des Harfners vortrefflich, . . . das Publikum verharrt in Totenſtille. Hierauf folgt ein Solo Rubinſteins, ein Harfenſpiel auf dem Klavier, meiſterhaft vorgetragen, wie nur er es kann, . . . das ganze Haus bricht in donnernden Jubel aus, und es dauert fünf Minuten, ehe die Künſtler wieder zu Worte kommen. Der Komponiſt aber ſaß während dieſes Huldigungsſturmes da, wie vernichtet; er hätte den Pianiſten, der ſo gefeiert wurde, vielleicht erdroſſelt, wäre er nicht mit ihm identiſch geweſen.

des Wiener Kunſtgewerbevereins zu ſeinem Jubeltage ſich treffend ausdrückt, „kennt er keinen Ruheſtand,“ und wird fortfahren, die ihm teueren Intereſſen kräftig zu fördern. Möge er denſelben noch lange erhalten bleiben.

Musik.

Rubinſtein.

28. Februar 1878.

Anton Rubinſtein iſt dermalen der Held des muſikaliſchen Wien. Er hat dieſe Woche im Opernhauſe mit ſeinen „Makkabäern“ einen ſchönen Achtungserfolg und im Muſikvereinsſaale mit ſeinem Konzert einen glänzenden Erfolg der Bewunderung, ja Begeiſterung geerntet. Seit Lißts Abſchiedskonzert hat man ähnliches in Wien nicht gehört, noch geſehen. Der große Muſikvereinsſaal bis auf das letzte Sitz- und Stehplätzchen gefüllt, Kopf an Kopf, an einem Abend, der doch nichts als Klavierſpiel auf dem Programm hatte. Seit Lißt der entrückte Gott des Klaviers geworden und vor profanem Volke nicht mehr ſpielt, ſteht Rubinſtein, ſchon früher ein Rieſe, als „der“ Rieſe des Klaviers da, denn nun mißt ſich keiner mehr mit ihm. Nun iſt er der Eiſerne, der Einzige, ebenſo unerreicht im Kleinen wie im Großen. Man braucht gar nicht an die Hexenkünſte zu denken, mit denen er die Taſtenwelt meiſtert; wie groß erſcheint er ſchon im einfachſten. Man höre von ihm ein Schubertſches Menuett, das ein halbwegs begabtes Kind nach zweijährigem Klavierunterricht ſpielen muß; man

höre, wie er darin das Thema aufstellt und dann darauf das Echo des Pianiſſimo folgen läßt, und man wird bekennen, daß dieſer Künſtler einzig iſt.

Doch ich ſchreibe ja keine Muſikkritik.

Seit Wochen iſt Rubinſtein in Wien, er wird aber wenig geſehen. Er iſt jetzt ernſter und düſterer, als je, hauſt einſam im Hotel „zum Erzherzog Karl“ und kommt nicht viel in Salons. Am meiſten wohl in den Todesco-ſchen, dem er beſonders geneigt iſt und in dem er oftmals ſpielt, nicht nur Karten, die er mit warmer Liebe pflegt, ſondern auch Klavier, einfach als Freund des Hauſes... Neulich einmal ſah ich ihn ſchon vor der Sperrſtunde in der Kärntnerſtraße heimwärts wandern, dicht an den Häuſern hin, langen, gleichmäßigen Schrittes, im langen, dunklen Paletot, den Aſtrachankragen hoch über die Ohren gezogen, den Hut tief in die maſſive Beethovenſtirne gedrückt; kaum, daß ſeine Löwenmähne ihn verriet und das ſtrenge harte Profil mit der ruſſiſchen Naſe und den ſlaviſchen Knochen. Sein Kopf iſt ein Roman von Turgenjew, hörte ich neulich nicht unwahr ſagen, und er ſelbſt hat wohl nichts gegen dieſen Vergleich, denn ſo international ihn ſeine Kunſt gemacht hat, fühlt er ſich doch völlig als Ruſſe, zieht Puſchkin und Lermontow allen deutſchen Klaſſikern vor und ſein Landhaus bei Petersburg dem ganzen Umfang des Comerſees.

Noch nicht zehn Uhr und er ging nach Hauſe. Sonſt wohl hielt er das anders. Vor Jahren, als er einmal längere Zeit in Wien verweilte, war er ein Löwe der vor-

nehmen Gesellschaft, aber einer, der auch auf seine eigene Höhle etwas hielt und seinem Löwentum nichts vergab. Man erinnert sich noch eines bezeichnenden Falles aus dieser Zeit. Eines Abends spielte er in dem Salon eines fürstlichen Generals. Etwa vierzehn Tage später erschien der Adjutant des Fürsten bei ihm, um ihn wieder zu einem Abend zu laden. Aber Rubinstein runzelte die Stirne: „Ich glaube wahrhaftig, daß das kaum möglich sein wird; der Fürst hat mir ja meinen Besuch noch nicht erwidert.“ Unter Entschuldigungen entfernte sich der Adjutant und der Fürst trug sofort seine gesellschaftliche Schuld ab, worauf der Künstler der Einladung Folge gab.

Damals hatte Rubinstein eine schöne Wohnung in der Maximilianstraße inne und gab der Residenz das seltene Schauspiel eines großen Künstlers, der sich nicht nur herrschaftlich empfangen ließ, sondern auch selbst herrschaftlich empfing. In seinem Salon bewegte sich die Crême der Gesellschaft und bei Sacher folgte eine lange Rechnung der anderen. Das waren hochinteressante Symposien und Wien hat sie noch nicht vergessen. Eine Reminiszenz mag genügen, sie zu charakterisieren. Rubinstein zeigte einst seinen Gästen seine neueste Komposition, ein großes Konzertstück für zwei Klaviere. Er hatte die ungewöhnlichsten Schwierigkeiten darin aufgehäuft und technische Kombinationen gewagt, die jedem Pianisten Entsetzen einflößen mußten. Das Manuskript ging von Hand zu Hand und war an sich schon ein Gegenstand der schaudernden Bewunderung. Mit blasser Tinte geschrieben, in nervösen,

zerzauſten Noten, muſikaliſchen Hieroglyphen, in denen ſich höchſtens ihr Schreiber ſelbſt auskennen mochte. Plötzlich richteten ſich aller Augen auf Liſzt, den fabelhaften prima vista-Spieler, den als unerreichbar geprieſenen Leſer und Spieler nie geſehener Noten. „Wollen wir nicht den Verſuch machen, das der Geſellſchaft vorzuſpielen?“ ſagte Rubinſtein. Liſzt war augenblicklich bereit dazu. Mit der ungezwungenſten Heiterkeit, wie zu einem Kinderſpiel, ſetzte er ſich an das eine Klavier, der Komponiſt an das andere. Otto Deſſoff, der damalige vortreffliche Kapellmeiſter der Hofoper, ſtellte ſich an Rubinſteins Seite, um ihm die Blätter zu wenden, während Helene Magnus, die berühmte Liederſängerin, an Liſzts Seite dieſes Amtes waltete. Und ſie begannen. Den Hörern ſtanden die Haare zu Berge, ein ſolches Duett hatten ſie nie gehört. Offenbar war Rubinſtein im Vorteil, er kannte doch ſeine Arbeit und hatte ſie ſchon in den Fingern, während Liſzt Fremdes und Neues ſpielte, vollends die ewige Cigarre im Munde und während des Spiels von Scherzen und Galanterien gegen Fräulein Magnus überſprudelnd. Es war das merkwürdigſte Steeple-Chaſe auf dem Klavier, aber Liſzt war auf dem wildfremden, koupierten Terrain vom erſten Augenblick an wie zu Hauſe. Da kam eine unerhörte Paſſage, die unter Rubinſteins Fingern daherwetterte, daß die ganze Zuhörerſchaft hingeriſſen in einen Bravoſturm ausbrach. Aber als ſich der Sturm gelegt hatte, ſagte Liſzt, der dieſelbe Stelle in ſeinen Noten wiederholt ſah, mit köſtlicher Bonhomie: „Nun, das werde ich dir nachmachen“

und ſtürmte in vollem Feuer durch das wildverworrene Notengeſtrüpp, daß die Zuhörer wie verſteinert ſtanden und erſt zu Atem kommen mußten, ehe ſie den Applaus fanden, der dieſer Heldenthat gebührte. Einen ſolchen Triumph der prima vista hat Lißt wohl nie wieder gefeiert.

Wie bei Franz Lißt, ſo decken ſich auch bei Rubinſtein der große Künſtler und der edle Menſch. Er iſt gutherzig und freigebig in hohem Grade (obgleich er ſeit einigen Jahren ſparen gelernt hat), dabei neidlos und großmütig gegen Kunſtgenoſſen. Allerdings denkt er viel zu hoch von der Kunſt, als daß er ihre Würde nicht bei Gelegenheit auch in ſchrofferer Weiſe wahren ſollte. So hatte er einſt einen wißbegierigen Jüngling, Namens R., als Schüler angenommen. Der junge Menſch war nicht ohne Begabung, aber die ſtrenge künſtleriſche Zucht, der gediegene Ernſt der Rubinſteinſchen Unterweiſung behagten ihm nur wenig, ſo daß er bald aus der Kutte ſprang, um leichtere Wege zum praktiſchen Erfolg zu ſuchen. Später einmal befanden ſich die beiden zufällig wieder in der nämlichen Stadt und der Schüler beeilte ſich, dem Meiſter ſeine Aufwartung zu machen. Er ſchickte ſeine Karte voraus, auf der bloß die großartigen Worte ſtanden: „R., Pianiſt.“ Der Diener kam mit dem achſelzuckenden Beſcheid heraus, einen Pianiſten R. kenne Herr Rubinſtein zwar nicht, indes möge der Herr nur eintreten. Etwas verwirrt gehorchte der junge Mann, da rief Rubinſtein ihm jovial zu: „Ach, Sie ſind es? Nun, daß Sie R. ſind,

weiß ich noch ganz gut, daß Sie aber auch Pianiſt wären, davon weiß ich nichts.“

So groß aber auch die Erfolge ſind, welche Rubinſtein allerorten und jederzeit geerntet hat, nagt doch ein grauſamer Wurm an ſeiner Seele. Er hegt den übermächtigen Ehrgeiz, auch ein großer Komponiſt zu ſein und arbeitet leidenſchaftlich an einem Ruhme, der ſeit einem Menſchenalter gleich einer trügeriſchen Fata Morgana vor ihm hergaukelt. Umſonſt, der Pianiſt bleibt immer und immer noch größer als der Komponiſt. Das erregt eine Bitterkeit in ſeinem Gemüte, er findet keine Befriedigung für ſeinen höchſten Ehrgeiz. Jeder Triumph, den er als Pianiſt erntet, ſenkt einen Stachel in die Seele des Komponiſten. Mit Ingrimm hört er den Sturm des Beifalls, den ſein Spiel entfeſſelt hat; bleich und kalt ſitzt er da und rettet ſich vor den Huldigungen, ſobald er kann. Auch diesmal wieder ſah man den Unmut eines verhaßten Sieges deutlich in ſeinen Mienen, als er ſich dem Jubel der Zuhörerſchaft ſchleunig entzog. Das volle Haus war ordentlich außer Rand und Band geraten und auf der Eſtrade hinter dem Klavier ſtanden dem Herkommen gemäß dichtgedrängt die erſten Muſiker Wiens, ſämtliche einheimiſche Pianiſten in erſter Reihe, und löſten ſich in Beifall auf. Rubinſtein aber drängte ſich mit finſterem Geſichte, nach allen Seiten abwehrend, durch ihre dichte Menge dem Künſtlerzimmer zu und hatte keinen andern Dank, als die verdrießlichen Worte: „Genug, genug, laſſen Sie mich in Ruhe!“ In eigentümlicher Weiſe kam dieſe Empfin-

dung des Künſtlers einſt bei einem Konzert zum Durchbruch, wo Guſtav Walter, der beliebteſte Liedertenor Wiens, Rubinſteins Lied: „Es kann ja nicht immer ſo bleiben“ vortrug. Walter ſang vortrefflich und entzückte die Hörer, aber je ſchöner er ſang, deſto düſterer wurde es in Rubinſteins Antlitz, und als jener geendet und der Beifall ausgetobt hatte, ſagte Rubinſtein mit der gekränkten Miene eines ſchwer Beleidigten: „Wie konnten Sie mir das anthun, dieſes abgedroſchene Lied zu ſingen? Ich habe ja zweihundert Lieder komponiert.“ Freilich ſingt alle Welt nur „Es kann ja nicht immer ſo bleiben“ und „Es blinkt der Tau,“ denn dieſe zwei ſind eben die ſchönſten, der Komponiſt aber iſt unglücklich, ſo oft er ſie hört und empfindet den Beifall, den ſie erwecken, als herbe Kränkung, denn er denkt dabei an die anderen hundert und achtundneunzig. Ein andermal wurden in einem Konzert Rubinſteins Lieder aus „Wilhelm Meiſter“ geſungen. Der Komponiſt ſaß ſelbſt am Klavier. Frau Ehnn ſingt Mignons Lied mit ihrer ganzen Seele und Kunſt, . . . das Publikum iſt ſtumm. Dr. Kraus ſingt das Lied des Harfners vortrefflich, . . . das Publikum verharrt in Totenſtille. Hierauf folgt ein Solo Rubinſteins, ein Harfenſpiel auf dem Klavier, meiſterhaft vorgetragen, wie nur er es kann, . . . das ganze Haus bricht in donnernden Jubel aus, und es dauert fünf Minuten, ehe die Künſtler wieder zu Worte kommen. Der Komponiſt aber ſaß während dieſes Huldigungsſturmes da, wie vernichtet; er hätte den Pianiſten, der ſo gefeiert wurde, vielleicht erdroſſelt, wäre er nicht mit ihm identiſch geweſen.

Nun, einmal geſchah es doch, daß es Rubinſtein erſpart blieb, ſich über allzu großen Beifall zu ärgern. Das war in Trieſt. Er hatte ein Konzert angekündigt, unglücklicherweiſe aber verbreitete ſich vorher das Gerücht in der Stadt, es ſei gar nicht der echte, ſondern ein falſcher Rubinſtein, der ſich hier die Namensvetterſchaft ſchmählich zu Nutzen machen wolle. Infolgedeſſen hatte der Konzertgeber eine Einnahme von etwa vierzehn Gulden und wurde tags darauf von den Kritikern arg mitgenommen und belehrt, wie eigentlich ein feines Klavierſpiel auszuſehen habe. Welche Befriedigung für Rubinſtein, den Komponiſten!

Ganz eigentümlich iſt das Verhältnis Rubinſteins zu Johannes Brahms. Gewiß wird niemand leugnen, daß dieſer einer der bedeutendſten Komponiſten der Gegenwart iſt, insbeſondere auch für Geſang und Klavier. Wie kommt es nun, daß Rubinſtein niemals Brahms geſpielt hat? In ſeinen ſo überaus vielſeitigen Konzerten geht er über dieſen impoſanten Tonmeiſter hinweg, als exiſtierte er nicht. Und doch, wer anders als Rubinſtein könnte etwa Klavierſtücke wie Brahms' Händel- und Paganini-Variationen ganz und voll zu Genuß bringen? Brahms ſelbſt beſitzt lange nicht die techniſche Feinheit dazu, Liſzt hat Brahms gleichfalls ſeitab liegen laſſen, und nur Hans Bülow hat dieſe Stücke in Wien geſpielt. Bülow, der ſchneidigſte Vorkämpfer des Wagnertums, war vorurteilsfrei genug, dieſen Werken eines Mannes zum Erfolg zu verhelfen, der der grimmigſte Widerſacher Wagners iſt und eine förmliche Idioſynkraſie gegen den König von Bayreuth hat.

„Oh, in einer Stadt, wo ein Brahms lebt," ſagte Bülow wörtlich, „muß man Brahmsſche Werke ſpielen." Das Verhältnis zu Brahms ſcheint denn doch einem wunden Fleck in Rubinſteins Gemüt zu entſprechen. Brahms iſt nach langen und harten Kämpfen als Komponiſt zu allgemeiner Anerkennung durchgedrungen und Rubinſtein ringt vergeblich nach dieſem Lorbeer.

Freilich hat es auch bei Brahms lange genug gedauert; unter den kümmerlichſten Verhältniſſen hat er den Kampf gegen Gleichgiltigkeit und Mißgunſt gekämpft. Jemand hat einmal für ſolche Epochen im Leben deutſcher Künſtler den realiſtiſch malenden Ausdruck: „Bier- und Wurſtperiode" gebraucht. Und auch jetzt kennt man noch lange nicht den ganzen Brahms. Erſt vor einigen Jahren war es ja, daß in einem hieſigen Salon vor einem Publikum, in dem ſich hervorragende Künſtler befanden, Helene Magnus zum erſtenmale „Die ſchöne Magelone" von Brahms ſang, alles war entzückt davon und überhäufte den anweſenden Komponiſten mit Lobeserhebungen. Die Muſiker fragten ihn, wann er denn das reizende Werk geſchrieben habe. „Vor vierzehn Jahren," entgegnete Brahms mit einer Trockenheit, durch die ein eigentümlicher Humor ſchimmerte.

Nun, gegenwärtig ſind alle Pianiſten Wiens, welche im Laufe der Saiſon noch Konzerte veranſtalten werden, mit gründlichen Reviſionsarbeiten beſchäftigt. Sie revidieren ihre bereits feſtgeſtellten Programme und ſtreichen wohlweislich mehrere Stücke, welche Rubinſtein in ſeinem

erſten Konzert geſpielt hat oder in ſeinem zweiten ſpielen wird. Ein Stück ſo kurze Zeit *nach* ihm in Wien zu ſpielen, hieße ja ſich mutwillig in Gefahr ſtürzen und natürlich dem Sprichworte gemäß darin umkommen.

Wieniawskiana.

24. Januar 1877.

Wieniawski, der berühmte Geiger, und sein Kollege am Brüsseler Konservatorium, der Pianist Louis Brassin — der übrigens trotz seines französischen Namens ein richtiger Deutscher aus Aachen ist — sind die Löwen des Tages. Sie geben ein Abschiedskonzert um das andere und immer ist der Saal Bösendorfer gefüllt, ja die Begeisterung ist so groß, daß während des vorgestrigen Konzerts ein Orchestermitglied der Hofoper, welches der böhmischen Nation entstammt, zur großen Erheiterung des Publikums ein lautes original-czechisches „Slava Brazin!“ (den Namen natürlich grundslavisch ausgesprochen) von sich gab. Es ist indes immerhin möglich, daß der Mann mit dieser Gefühlsäußerung von vornherein auch den erreichten komischen Zweck verbunden hatte, denn etwas später, als Wieniawski durch den meisterhaften Vortrag seiner berühmten Polonaise fünf kolossale Beifallsstürme entfesselt hatte, hörte man dieselbe Stentorstimme rufen: „Bleiben's in Wien . . . iawski!“ — ein Lakonismus des Ausdrucks, den man selbst in Sparta würdigen müßte.

Ich weiß übrigens nicht, ob der polnische Geigenheld einen mindern Erfolg haben würde, wenn er sich entschlösse, einmal seine Polonaise zu sprechen und öffentlich Konzert zu diskurieren. Denn er ist der geistreichste Causeur und merkwürdigste Erzähler, der mir je vorgekommen. Dieser Mann der Unpäßlichkeiten, mit dem fahlen Gesicht und den schlaffen Wangen, dieses leibhaftige „Souvenir de Marienbad" ist, wenn er einmal einen bessern Tag hat, ein Sprühteufel von Geist und Lebhaftigkeit. Er ergreift dann wohl das Wort, beim gemütlichen Souper z. B., und läßt es erst um 2 Uhr nach Mitternacht wieder fahren. Diese ganze Zeit hindurch plaudert er, aber mit welcher Virtuosität! Seine Zunge macht einen Spaziergang aus dem Hundertsten ins Tausendste und unermüdlich spazieren die Zuhörer mit. Er ist unerschöpflich an Erinnerungen aus seinem Künstlerleben, alle Winkel seines Gedächtnisses sind vollgepfropft mit Anekdoten über alle möglichen berühmten Persönlichkeiten, mit denen er jemals in Berührung getreten. Da giebt ein Apropos das andere, die verschiedenartigsten Dinge spinnen sich in fließender Ungezwungenheit oder auch unter grotesken Phantasiesprüngen auseinander hervor. Dabei hat er die merkwürdigsten Worte, Gebärden und Naturlaute, um die einzelnen Personen, von denen die Rede ist, zu charakterisieren. Jede derselben steht leibhaftig vor dem Zuhörer, mit ihrer seltsamen Nase, oder dem kuriosen Kniff um den Mund, oder ihren Eigentümlichkeiten in Gang und Haltung, besonders aber mit ihrer eigensten Sprechweise. Und so geht die Causerie

ſtundenlang fort in dem harten, ſcharfen, polniſch betonten Deutſch des Künſtlers, mit gelegentlichen Ausweichungen in alle Sprachen Europas, je nachdem die Helden der erzählten Begebenheiten dieſer oder jener Nation angehört haben, denn unſer Erzähler hat ſechs Mutterſprachen. Man kann wohl ſagen, drei Stunden Wieniawski ſind ein Band Memoiren, leider aber läßt ſich nur drucken, *was*, nicht aber, *wie* der Künſtler ſpricht.

Ach ja, Rußland — laſſen wir ihn einmal ſo beginnen — Rußland iſt ein ſchönes Land für Violinſpieler. Eigentlich hätte die Geige dort erfunden werden ſollen. Sie kennen ja das Märchen vom Fiedler und den Wölfen; nun, Wölfe kann ein Fiedler dort jedenfalls mehr finden, als ein Wolf Fiedler ... Jedenfalls iſt es gut, das Futteral der Geige den ganzen Tag zu heizen, denn meine Amati hat einmal einen Schnupfen davongetragen, daß ich ſie dann jeden Abend in heißem Fliederthee baden mußte. ... Der X. ſagte mir heute nach der Polonaiſe: „W., Sie ſpielen ja mit einem Feuer, daß das Griffbrett raucht!“ ... nun, ohne dieſes Feuer müßte dort draußen das Griffbrett rein erfrieren ... Ach, ich erinnere mich noch, wie ich mit meinem Bruder in Rußland konzertierte; da hatten wir merkwürdige Abenteuer. Eines Tages kamen wir nach dem Städtchen Sz., wo gerade Markttag war. Wir mieteten eine große Bretterbude und beklebten ſie von oben bis unten mit Anſchlagzetteln. Das iſt dort ſehr leicht, denn man braucht die Zettel nur in Waſſer zu tauchen und an die Bretterwand zu legen, da frieren ſie augen-

blicklich an; wenn man hundert Jahre lang in Rußland Konzert reiſt, erſpart man ſich ein Vermögen am bloßen Kleiſter. Wie wir nun in der Bude ſitzen und uns die Hände reiben, kommt ein alter General an die Thür. (Schilderung des Generals mit einer Lebhaftigkeit, daß man ordentlich ſeine Juchtenſtiefel riecht und ſich von ſeinem ſtruppigen grauen Schnurrbart geſtochen fühlt). Der General fängt an, die Zettel zu ſtudieren und ſtudiert richtig heraus, daß in der Bude ſich Taſchenſpieler im Feuerfreſſen produzieren werden; nun ja, warum ſollte ich nicht ein nachgelaſſenes „Werg“ von Beethoven freſſen? Vieuxtemps „Air varié“ hätte der Mann offenbar für einen neuartigen Ofen mit Luftwechſel gehalten, wenn er nämlich franzöſiſch verſtand. Nun denn, der Herr General fragt mich: „Wie viel Perſonen haben Sie in der Truppe?“ — „Zwei,“ antwortete ich. — „Iſt zu wenig!“ knurrt er, dreht ſeine rote Naſe nach der Gegend von Pultawa und ſtampft ſchimpfend von dannen . . .

Sie dürfen aber darum nicht glauben, daß etwa das ruſſiſche Militär ſich nicht auf Muſik verſteht. O Gott, im Gegenteil. Davon habe ich mich einſt in ***sk überzeugt, einem kleinen Landſtädtchen, wo auch eine Garniſon lag. Die Offiziere intereſſierten ſich ſehr lebhaft für unſer Konzert und einer von ihnen gab mir ſogar einen guten Rat. „Wiſſen Sie, lieber Freund,“ ſagte er, „ſpielen Sie hier im Orte lieber nicht Violine, ſondern Violoncell.“ — „Hm,“ ſage ich, „das geht doch nicht gut, ich bin ja Violinſpieler und kann nicht Violoncell ſpielen.“ — „Bah,“

meint er darauf, „ob Sie jetzt unterm Kinn oder unterm Knie mit dem Bogen herumfahren, das wird Ihnen doch keinen Unterschied machen.“ (Effektvolle Pantomime, mit der der Offizier diese Bemerkung illustriert hatte.) „Entschuldigen Sie,“ sage ich darauf, „ich habe überall in Rußland Geige gespielt, warum soll ich also gerade hier . . .?“ — „Wissen Sie,“ erwidert er, „in dieser Ortschaft ist nämlich das Violoncell außerordentlich beliebt, . . . denn man hat hier noch nie eins gehört.“

Meine arme Mutter, die dabei war, denn sie machte jene Reise mit, war außer sich vor Entrüstung über diese Barbarei. Ich aber faßte das vielmehr als ein erfreuliches Symptom freiheitlicher Strömungen auf, hervorgebracht durch den Abscheu gegen das Kastenwesen . . . unter den Musikinstrumenten, unter denen offenbar nach den aufgeklärten Ideen jenes Offiziers kein Unterschied sein sollte zwischen Violinkasten und Violoncellkasten. Indes, meine Mutter sollte auf dieser Reise unsertwegen noch manchen härtern Kummer erdulden. Oder war das etwa ein Spaß, im Winter 18** in Cz. zu konzertieren? Es herrschte eine Kälte von ungezählten Graden, die Vögel flogen als fertige Mayonnaise in der Luft herum, es schneite hunderttausend Polster Eiderdaunen in der Sekunde und selbst die Wölfe in der Vorstadt draußen knöpften sich ihre Pelze bis über die Ohren zu. (Pantomimische Darstellung der ungezählten Grade, des Zitterns der Mayonnaise, des Flockengewirbels und der zugeknöpften Wölfe). Der Konzertsaal war eine Scheune, und als wir so auf dem Podium

ſtanden, um uns her die vielen grimmig neugierigen Geſichter, da war es uns, als ſtünden wir auf der Tenne und ſollten nun gedroſchen werden. Meine Mutter aber ſaß mitten unter den Leuten und erzählte in den Zwiſchenpauſen den guten Sitznachbarn unſere Biographie und machte rechtſchaffen Propaganda für unſer Genie. Zugleich aber konnte ihr mütterliches Herz nicht umhin, uns arme Kinder zu bedauern, daß wir in Konzerttoilette uns ſo elendiglich müßten einſchneien laſſen und uns ſicher erkälten würden, — die Konzertſcheune hatte nämlich die originelle architektoniſche Eigenſchaft, daß ihr Dach gerade über dem Podium, auf dem wir beim Spielen ſtanden, zerriſſen war und der Schnee daher mit ſibiriſcher Luſtigkeit auf uns herabwirbelte. Die Ruſſen ſind aber gutherzige Leute und kaum hatte ſich dieſe Klage durch die Sitzreihen verbreitet, da erſcholl dumpfes Gemurmel, allerlei verworrene Stimmen drangen zu uns empor (Nachahmung des Gemurmels und der verworrenen Stimmen) und zuletzt rief das ganze Publikum mit einer Stimme: „Pelz anziehen!“ ... Denken Sie ſich unſere Lage. Immer gebieteriſcher wurde das Geſchrei: „Pelz anziehen!“ und wir wußten doch, daß es in ſchweren ruſſiſchen Pelzen abſolut unmöglich wäre, auch nur den leichteſten Beriot herunterzugeigen. Als indes der wohlwollende Sturm endlich geradezu drohend zu werden begann, faßte ich mir alſo ein Herz und bat das geſtrenge Publikum, ſeinem unſchätzbaren Wohlwollen gegen uns gefälligſt eine andere Geſtalt geben zu wollen, da es ſchlechterdings unmöglich

wäre, im Pelz Violine zu ſpielen. So beruhigten ſich denn die Leute und ließen uns im Frack ausgeigen.

Wenn Sie jedoch aus dieſem Vorfalle vielleicht ſchließen möchten, daß die guten Leute von Cz. nur für pelzverbrämte Muſik ſchwärmen, ſo wären Sie auf dem Holzwege. Das hat kurz nach unſerem Abenteuer die Patti ſelber erfahren müſſen, — die Carlotta nämlich. Auch ſie gab mitten im Winter ein Konzert in Cz., und da die Scheune Euterpens auch damals noch nicht ſchneedichter bedacht war, hatte Carlotta die naive Idee, beim Auftreten ihre bloßen Schultern mit einem leichten Pelzkragen zu verhüllen. Das Publikum von Cz. jedoch, welches auf den Anſchlagezetteln das Bruſtbild der Sängerin, und zwar mit einer hochplaſtiſchen Büſte geſchmückt, als Lithographie geſehen hatte, war mit der Keuſchheit des einheimiſchen Zobels nichts weniger als einverſtanden. Unglücklicherweiſe ſaß Carlottas Mutter nicht, wie ſeinerzeit die unſrige, im Publikum, um es im Intereſſe ihrer Tochter zu bearbeiten, da erhob ſich denn alsbald das hundertſtimmige Geſchrei: „Pelz ablegen!“ Die arme Carlotta, die kein Wort ruſſiſch verſtand — eine ſo kalte Sprache würde ihre Stimmbänder zu ſehr angreifen —, ſah mit Schrecken die feindſelige Haltung des Publikums und wußte ſich nicht zu raten. Die ſtürmiſchen Zeichen, durch welche ihr die erſten Reihen den allgemeinen Wunſch begreiflich zu machen ſuchten, erſchreckten ſie vollends, denn ſie fand dieſelben nicht nur zweideutig, ſondern geradezu unſchicklich. Endlich kam der Impreſario, der ſich mittlerweile die Ange-

legenheit abseits hatte erklären lassen, auf das Podium gestürzt und flüsterte der Sängerin zu, was die musikalische Gemeinde von Cz. außer dem hohen X an ihr noch zu bewundern verlange. Natürlich beeilte sich die Sängerin, ihren musikalischen Wirkungen auch noch die plastischen hinzuzufügen, und ein greulicher Beifallssturm lohnte ihr diese echt künstlerische Bereitwilligkeit.

Das furchtbarste Abenteuer jedoch, das mir in Rußland begegnet ist, habe ich im kaiserlichen Winterpalais bestanden. Eines Tages nämlich erhalte ich die Einladung, ins Palais zu kommen und vor Sr. Majestät dem Kaiser*) allein zu spielen. Ich, hocherfreut, finde mich zur anberaumten Stunde pünktlich ein und werde in ein prächtiges Gemach geführt. Alsbald öffnet sich die Thür und die hohe Gestalt des Kaisers wird sichtbar. Ich aber fahre erschreckt zusammen, denn dem Monarchen folgt auf dem Fuße zur Thür herein ganz frei ein ungeheures, schwarzes, zottiges Ungetüm, ein leibhaftiger Bär. Se. Majestät ist indes sehr gnädig gegen mich, läßt sich in einen Lehnstuhl nieder und ihm zu Füßen streckt seine ungeheuren Glieder der Bär, der — wie ich erst jetzt unterscheiden konnte — eigentlich nur ein riesiger Neufundländer war, der seit dem letzten Attentat die Person des Monarchen nicht mehr verließ. Nachdem mich der Kaiser huldreichst willkommen geheißen, bat er nun, sich meiner Kunst freuen zu dürfen und ich begann zu spielen. Kaum

---

* Alexander II.

aber hatte ich einige Takte muſiziert, da ſpitzte der Hund die Ohren, hob dann den breiten Kopf von den gewaltigen Tatzen und begann mich mit ſeinen runden dunkelbraunen Augen zu fixieren. Ich beachtete das anfangs nur wenig und ſpielte weiter. Da ſtand der Hund leiſe auf und ſtellte ſich aufrecht mir gegenüber. In dieſem Moment ſchien er mir wieder mehr ein Bär, als ein Hund zu ſein. Und wie ich nun trotzdem, das Tier ängſtlich im Auge behaltend, weiter geige, kommt dieſer Neufundländer Bär langſam, aber augenſcheinlich feſt entſchloſſen, ſchnurgerade auf mich los. Eben will ich entſetzt aufſpringen und um Hilfe rufen, da wirft er ſich vor mir platt auf den Boden, hebt ſeine beiden ſchweren Vordertatzen und legt ſie mir mit aller Wucht auf den Magen. Ein Ruck ſeiner Krallen, denke ich mir dabei, und ich eſſe kein Beefſteak mehr. Mit einem Heldenmut, der bei Oſtrolenka gewiß geſiegt hätte, bezwinge ich mich indes und ſpiele immer zu, während das Untier mit den Pfoten immer weiter an meinem Leibe heraufrückt und, wie ich ſo mit dem Bogen naturgemäß aus und ein fahre, mit ſeiner Rieſenſchnauze gleichſam magnetiſiert jeder Bewegung meines Armes folgt. Wenn er ein einzigesmal zuſchnappte, biß er mir den Ellbogen glatt weg. Was thun? In dieſer ſchrecklichen Lage fällt mir Orpheus ein, der ehemals durch ſein Zitherſpiel wilde Tiere gebändigt haben ſoll. Nun, denke ich mir, ſo gut wie Orpheus auf ſeiner ſchlechten Zither, ſpiele ich auf meiner unvergleichlichen Amati auch noch, und meine einzige Rettung iſt ja jetzt, dieſen Neufundländer

Ich weiß übrigens nicht, ob der polniſche Geigenheld einen mindern Erfolg haben würde, wenn er ſich entſchlöſſe, einmal ſeine Polonaiſe zu ſprechen und öffentlich Konzert zu diskurieren. Denn er iſt der geiſtreichſte Cauſeur und merkwürdigſte Erzähler, der mir je vorgekommen. Dieſer Mann der Unpäßlichkeiten, mit dem fahlen Geſicht und den ſchlaffen Wangen, dieſes leibhaftige „Souvenir de Marienbad“ iſt, wenn er einmal einen beſſern Tag hat, ein Sprühteufel von Geiſt und Lebhaftigkeit. Er ergreift dann wohl das Wort, beim gemütlichen Souper z. B., und läßt es erſt um 2 Uhr nach Mitternacht wieder fahren. Dieſe ganze Zeit hindurch plaudert er, aber mit welcher Virtuoſität! Seine Zunge macht einen Spaziergang aus dem Hundertſten ins Tauſendſte und unermüdlich ſpazieren die Zuhörer mit. Er iſt unerſchöpflich an Erinnerungen aus ſeinem Künſtlerleben, alle Winkel ſeines Gedächtniſſes ſind vollgepfropft mit Anekdoten über alle möglichen berühmten Perſönlichkeiten, mit denen er jemals in Berührung getreten. Da giebt ein Apropos das andere, die verſchiedenartigſten Dinge ſpinnen ſich in fließender Ungezwungenheit oder auch unter grotesken Phantaſieſprüngen auseinander hervor. Dabei hat er die merkwürdigſten Worte, Gebärden und Naturlaute, um die einzelnen Perſonen, von denen die Rede iſt, zu charakteriſieren. Jede derſelben ſteht leibhaftig vor dem Zuhörer, mit ihrer ſeltſamen Naſe, oder dem kurioſen Kniff um den Mund, oder ihren Eigentümlichkeiten in Gang und Haltung, beſonders aber mit ihrer eigenſten Sprechweiſe. Und ſo geht die Cauſerie

ſtundenlang fort in dem harten, ſcharfen, polniſch betonten Deutſch des Künſtlers, mit gelegentlichen Ausweichungen in alle Sprachen Europas, je nachdem die Helden der erzählten Begebenheiten dieſer oder jener Nation angehört haben, denn unſer Erzähler hat ſechs Mutterſprachen. Man kann wohl ſagen, drei Stunden Wieniawski ſind ein Band Memoiren, leider aber läßt ſich nur drucken, was, nicht aber, wie der Künſtler ſpricht.

Ach ja, Rußland — laſſen wir ihn einmal ſo beginnen — Rußland iſt ein ſchönes Land für Violinſpieler. Eigentlich hätte die Geige dort erfunden werden ſollen. Sie kennen ja das Märchen vom Fiedler und den Wölfen; nun, Wölfe kann ein Fiedler dort jedenfalls mehr finden, als ein Wolf Fiedler ... Jedenfalls iſt es gut, das Futteral der Geige den ganzen Tag zu heizen, denn meine Amati hat einmal einen Schnupfen davongetragen, daß ich ſie dann jeden Abend in heißem Fliederthee baden mußte. ... Der X. ſagte mir heute nach der Polonaiſe: „W., Sie ſpielen ja mit einem Feuer, daß das Griffbrett raucht!“ ... nun, ohne dieſes Feuer müßte dort draußen das Griffbrett rein erfrieren ... Ach, ich erinnere mich noch, wie ich mit meinem Bruder in Rußland konzertierte; da hatten wir merkwürdige Abenteuer. Eines Tages kamen wir nach dem Städtchen Sz., wo gerade Markttag war. Wir mieteten eine große Bretterbude und beklebten ſie von oben bis unten mit Anſchlagzetteln. Das iſt dort ſehr leicht, denn man braucht die Zettel nur in Waſſer zu tauchen und an die Bretterwand zu legen, da frieren ſie augen-

blicklich an; wenn man hundert Jahre lang in Rußland Konzert reiſt, erſpart man ſich ein Vermögen am bloßen Kleiſter. Wie wir nun in der Bude ſitzen und uns die Hände reiben, kommt ein alter General an die Thür. (Schilderung des Generals mit einer Lebhaftigkeit, daß man ordentlich ſeine Juchtenſtiefel riecht und ſich von ſeinem ſtruppigen grauen Schnurrbart geſtochen fühlt). Der General fängt an, die Zettel zu ſtudieren und ſtudiert richtig heraus, daß in der Bude ſich Taſchenſpieler im Feuerfreſſen produzieren werden; nun ja, warum ſollte ich nicht ein nachgelaſſenes „Werg“ von Beethoven freſſen? Vieuxtemps „Air varié“ hätte der Mann offenbar für einen neuartigen Ofen mit Luftwechſel gehalten, wenn er nämlich franzöſiſch verſtand. Nun denn, der Herr General fragt mich: „Wie viel Perſonen haben Sie in der Truppe?“ — „Zwei,“ antwortete ich. — „Iſt zu wenig!“ knurrt er, dreht ſeine rote Naſe nach der Gegend von Pultawa und ſtampft ſchimpfend von dannen . . .

Sie dürfen aber darum nicht glauben, daß etwa das ruſſiſche Militär ſich nicht auf Muſik verſteht. O Gott, im Gegenteil. Davon habe ich mich einſt in ***sk überzeugt, einem kleinen Landſtädtchen, wo auch eine Garniſon lag. Die Offiziere intereſſierten ſich ſehr lebhaft für unſer Konzert und einer von ihnen gab mir ſogar einen guten Rat. „Wiſſen Sie, lieber Freund,“ ſagte er, „ſpielen Sie hier im Orte lieber nicht Violine, ſondern Violoncell.“ — „Hm,“ ſage ich, „das geht doch nicht gut, ich bin ja Violinſpieler und kann nicht Violoncell ſpielen.“ — „Bah,“

meint er darauf, „ob Sie jetzt unterm Kinn oder unterm Knie mit dem Bogen herumfahren, das wird Ihnen doch keinen Unterschied machen.“ (Effektvolle Pantomime, mit der der Offizier diese Bemerkung illustriert hatte.) „Entschuldigen Sie,“ sage ich darauf, „ich habe überall in Rußland Geige gespielt, warum soll ich also gerade hier . . .?“ — „Wissen Sie,“ erwidert er, „in dieser Ortschaft ist nämlich das Violoncell außerordentlich beliebt, . . . denn man hat hier noch nie eins gehört.“

Meine arme Mutter, die dabei war, denn sie machte jene Reise mit, war außer sich vor Entrüstung über diese Barbarei. Ich aber faßte das vielmehr als ein erfreuliches Symptom freiheitlicher Strömungen auf, hervorgebracht durch den Abscheu gegen das Kastenwesen . . . unter den Musikinstrumenten, unter denen offenbar nach den aufgeklärten Ideen jenes Offiziers kein Unterschied sein sollte zwischen Violinkasten und Violoncellkasten. Indes, meine Mutter sollte auf dieser Reise unsertwegen noch manchen härtern Kummer erdulden. Oder war das etwa ein Spaß, im Winter 18** in Cz. zu konzertieren? Es herrschte eine Kälte von ungezählten Graden, die Vögel flogen als fertige Mayonnaise in der Luft herum, es schneite hunderttausend Polster Eiderdaunen in der Sekunde und selbst die Wölfe in der Vorstadt draußen knöpften sich ihre Pelze bis über die Ohren zu. (Pantomimische Darstellung der ungezählten Grade, des Zitterns der Mayonnaise, des Flockengewirbels und der zugeknöpften Wölfe). Der Konzertsaal war eine Scheune, und als wir so auf dem Podium

ſtanden, um uns her die vielen grimmig neugierigen Geſichter, da war es uns, als ſtünden wir auf der Tenne und ſollten nun gedroſchen werden. Meine Mutter aber ſaß mitten unter den Leuten und erzählte in den Zwiſchenpauſen den guten Sitznachbarn unſere Biographie und machte rechtſchaffen Propaganda für unſer Genie. Zugleich aber konnte ihr mütterliches Herz nicht umhin, uns arme Kinder zu bedauern, daß wir in Konzerttoilette uns ſo elendiglich müßten einſchneien laſſen und uns ſicher erkälten würden, — die Konzertſcheune hatte nämlich die originelle architektoniſche Eigenſchaft, daß ihr Dach gerade über dem Podium, auf dem wir beim Spielen ſtanden, zerriſſen war und der Schnee daher mit ſibiriſcher Luſtigkeit auf uns herabwirbelte. Die Ruſſen ſind aber gutherzige Leute und kaum hatte ſich dieſe Klage durch die Sitzreihen verbreitet, da erſcholl dumpfes Gemurmel, allerlei verworrene Stimmen drangen zu uns empor (Nachahmung des Gemurmels und der verworrenen Stimmen) und zuletzt rief das ganze Publikum mit einer Stimme: „Pelz anziehen!“ ... Denken Sie ſich unſere Lage. Immer gebieteriſcher wurde das Geſchrei: „Pelz anziehen!“ und wir wußten doch, daß es in ſchweren ruſſiſchen Pelzen abſolut unmöglich wäre, auch nur den leichteſten Beriot herunterzugeigen. Als indes der wohlwollende Sturm endlich geradezu drohend zu werden begann, faßte ich mir alſo ein Herz und bat das geſtrenge Publikum, ſeinem unſchätzbaren Wohlwollen gegen uns gefälligſt eine andere Geſtalt geben zu wollen, da es ſchlechterdings unmöglich

wäre, im Pelz Violine zu ſpielen. So beruhigten ſich denn die Leute und ließen uns im Frack ausgeigen.

Wenn Sie jedoch aus dieſem Vorfalle vielleicht ſchließen möchten, daß die guten Leute von Cz. nur für pelzverbrämte Muſik ſchwärmen, ſo wären Sie auf dem Holzwege. Das hat kurz nach unſerem Abenteuer die Patti ſelber erfahren müſſen, — die Carlotta nämlich. Auch ſie gab mitten im Winter ein Konzert in Cz., und da die Scheune Euterpens auch damals noch nicht ſchneedichter bedacht war, hatte Carlotta die naive Idee, beim Auftreten ihre bloßen Schultern mit einem leichten Pelzkragen zu verhüllen. Das Publikum von Cz. jedoch, welches auf den Anſchlagezetteln das Bruſtbild der Sängerin, und zwar mit einer hochplaſtiſchen Büſte geſchmückt, als Lithographie geſehen hatte, war mit der Keuſchheit des einheimiſchen Zobels nichts weniger als einverſtanden. Unglücklicherweiſe ſaß Carlottas Mutter nicht, wie ſeinerzeit die unſrige, im Publikum, um es im Intereſſe ihrer Tochter zu bearbeiten, da erhob ſich denn alsbald das hundertſtimmige Geſchrei: „Pelz ablegen!“ Die arme Carlotta, die kein Wort ruſſiſch verſtand — eine ſo kalte Sprache würde ihre Stimmbänder zu ſehr angreifen —, ſah mit Schrecken die feindſelige Haltung des Publikums und wußte ſich nicht zu raten. Die ſtürmiſchen Zeichen, durch welche ihr die erſten Reihen den allgemeinen Wunſch begreiflich zu machen ſuchten, erſchreckten ſie vollends, denn ſie fand dieſelben nicht nur zweideutig, ſondern geradezu unſchicklich. Endlich kam der Impreſario, der ſich mittlerweile die Ange-

legenheit abseits hatte erklären lassen, auf das Podium gestürzt und flüsterte der Sängerin zu, was die musikalische Gemeinde von Cz. außer dem hohen X an ihr noch zu bewundern verlange. Natürlich beeilte sich die Sängerin, ihren musikalischen Wirkungen auch noch die plastischen hinzuzufügen, und ein greulicher Beifallssturm lohnte ihr diese echt künstlerische Bereitwilligkeit.

Das furchtbarste Abenteuer jedoch, das mir in Rußland begegnet ist, habe ich im kaiserlichen Winterpalais bestanden. Eines Tages nämlich erhalte ich die Einladung, ins Palais zu kommen und vor Sr. Majestät dem Kaiser*) allein zu spielen. Ich, hocherfreut, finde mich zur anberaumten Stunde pünktlich ein und werde in ein prächtiges Gemach geführt. Alsbald öffnet sich die Thür und die hohe Gestalt des Kaisers wird sichtbar. Ich aber fahre erschreckt zusammen, denn dem Monarchen folgt auf dem Fuße zur Thür herein ganz frei ein ungeheures, schwarzes, zottiges Ungetüm, ein leibhaftiger Bär. Se. Majestät ist indes sehr gnädig gegen mich, läßt sich in einen Lehnstuhl nieder und ihm zu Füßen streckt seine ungeheuren Glieder der Bär, der — wie ich erst jetzt unterscheiden konnte — eigentlich nur ein riesiger Neufundländer war, der seit dem letzten Attentat die Person des Monarchen nicht mehr verließ. Nachdem mich der Kaiser huldreichst willkommen geheißen, bat er nun, sich meiner Kunst freuen zu dürfen und ich begann zu spielen. Kaum

* Alexander II.

aber hatte ich einige Takte muſiziert, da ſpitzte der Hund die Ohren, hob dann den breiten Kopf von den gewaltigen Tatzen und begann mich mit ſeinen runden dunkelbraunen Augen zu fixieren. Ich beachtete das anfangs nur wenig und ſpielte weiter. Da ſtand der Hund leiſe auf und ſtellte ſich aufrecht mir gegenüber. In dieſem Moment ſchien er mir wieder mehr ein Bär, als ein Hund zu ſein. Und wie ich nun trotzdem, das Tier ängſtlich im Auge behaltend, weiter geige, kommt dieſer Neufundländer Bär langſam, aber augenſcheinlich feſt entſchloſſen, ſchnurgerade auf mich los. Eben will ich entſetzt aufſpringen und um Hilfe rufen, da wirft er ſich vor mir platt auf den Boden, hebt ſeine beiden ſchweren Vordertatzen und legt ſie mir mit aller Wucht auf den Magen. Ein Ruck ſeiner Krallen, denke ich mir dabei, und ich eſſe kein Beefſteak mehr. Mit einem Heldenmut, der bei Oſtrolenka gewiß geſiegt hätte, bezwinge ich mich indes und ſpiele immer zu, während das Untier mit den Pfoten immer weiter an meinem Leibe heraufrückt und, wie ich ſo mit dem Bogen naturgemäß aus und ein fahre, mit ſeiner Rieſenſchnauze gleichſam magnetiſiert jeder Bewegung meines Armes folgt. Wenn er ein einzigesmal zuſchnappte, biß er mir den Ellbogen glatt weg. Was thun? In dieſer ſchrecklichen Lage fällt mir Orpheus ein, der ehemals durch ſein Zitherſpiel wilde Tiere gebändigt haben ſoll. Nun, denke ich mir, ſo gut wie Orpheus auf ſeiner ſchlechten Zither, ſpiele ich auf meiner unvergleichlichen Amati auch noch, und meine einzige Rettung iſt ja jetzt, dieſen Neufundländer

durch den Zauber meines Spieles im Zaum zu halten. Todesmutig geige ich also drauf los und denke mir: Henri, es geht um Leib und Leben. Aber immer näher bedrängt die Schnauze des Tieres meinen Arm, immer kürzere Striche muß ich machen, wenn ich ihm nicht mitten ins Maul geraten soll, und schon weiß ich mir gar nicht mehr zu helfen, da sagt Se. Majestät, welche der Entwicklung dieser merkwürdigen Scene lächelnd gefolgt war: „Wieniawski, geniert Sie der Hund?“ — „Majestät,“ sage ich darauf, „ich glaube, ich geniere ihn.“ Der Kaiser lachte herzlich und rief den Hund an sich, worauf ich, dem Leben neu zurückgegeben, tief aufatmend mein Konzert fortsetzte.*)

Wie sehr mich aber auch der Neufundländer des Kaisers von Rußland erschreckt hat, bin ich trotzdem überzeugt, daß er ein zwanzigmal musikalischeres Tier ist, als ein Yankee. Diese Amerikaner leisten ja in musicalibus das Unglaublichste. Denken Sie sich nur, auf meiner amerikanischen Tour, da stehe ich einmal im Laden eines Musikalienhändlers. Ein eleganter junger Mann tritt ein, erkennt mich, stellt sich mir vor und setzt mir auseinander, wie er durch mein letztes Konzert bis in den siebenten Himmel entzückt gewesen. Wer von mir entzückt ist, den kann ich doch gewiß nur für einen Musikverständigen halten, und eben wollte ich diesem Gedanken mit Worten Ausdruck verleihen, als der Amerikaner eine begeisterte Tirade

*) Man erinnere sich, wie froh Bismarck war, als dieser Hund ihn anständig behandelte.

mit folgenden mots à jamais mémorables ſchloß: „Ich ſage Ihnen, mein Herr, Sie ſind der größte Geiger auf Erden, denn als Sie geſtern den „Karneval von Venedig“ ſpielten, da hatten Sie manchmal Töne, daß ich geſchworen haben würde, ich höre ein Kalb!“ Denken Sie nur, ein Kalb! Augenblicklich verſchluckte ich mein Kompliment mit Haut und Haaren und bin ſeitdem keinem muſikbegeiſterten Yankee mehr Rede geſtanden.

Das hätte einmal Servais paſſieren ſollen! Ich glaube, den Mann hätte ſofort der nordamerikaniſche Schlag getroffen. Kennen Sie Servais? (Mimiſche Darſtellung dieſes berühmten Künſtlers.) Seine Eitelkeit könnte ein ſolches Kompliment nicht verwinden. „Mein Herr, Sie haben heute ein wahres Kotelett geſpielt, leider nur ließen Sie uns vergebens auf Nieren warten,“ würde ihm jener Yankee mit dem Kalbe wohl geſagt haben ... Nun, ich war höflicher gegen ihn und machte ihm ſogar manchen Beſuch, ... lauter Bewunderungsbeſuche, wie er natürlich annahm. Und da fragte ich ihn einſt zufällig, ob er wohl zu Hauſe ſich fleißig übe. „Aber, lieber Freund,“ entgegnete er darauf, „wie kann ich denn zu Hauſe ſpielen? Alle meine Hausleute würden ja den ganzen Tag in Thränen ſchwimmen vor Rührung.“ In demſelben Augenblicke trat die Bonne ein. „Nicht wahr, Madeleine,“ rief ſie Servais ſofort an, „ſobald ich den Bogen anſetze, brichſt du in Schluchzen aus?“ Die ehrenfeſte Bonne aber ſah ihren Herrn mit einer gar ſeltſamen Grimaſſe an (Imitation der Grimaſſe) und ſagte achſelzuckend: „Ach,

gehen Sie doch, mein Herr, mit Ihren ſonderbaren Späſſen!“ Worauf ſie der Alte geſchwind hinausſchickte. . . . Von Servais' Geiz werden Sie wohl ſchon gehört haben? . . . Harpagon, wie er im Molière ſteht! In fünf Akte tranchiert, würde er einen Theaterabend füllen. Denken Sie ſich z. B. die Scene, wie er eine Flaſche des beſten Weines aus ſeinem Keller kommen läßt, um mir eine Ehre anzuthun. Die zögernde Freigebigkeit, mit der er den Befehl dazu gab, werde ich nie vergeſſen. Und die Flaſche kam. Wird er ſie auch wirklich entkorken? Wahrhaftig, da ſchnalzte der Pfropf. O gewiß, vor dem Einſchenken beſinnt er ſich noch anders und ſchickt ſie wieder hinaus. Beim Erzvater Noah, nein, er ſchenkt wirklich ein Glas voll! Wie das perlt! Wie das duftet! Er riecht dazu, er atmet den Wein ein, dann ſtürzt er ihn plötzlich hinunter, . . . wahrhaftig, er ſelber! Da wiſcht er das Glas mit der Serviette ganz trocken aus und hält es mir dicht unter die Naſe. „Riechen Sie was?“ ruft er mit krampfhaftem Augenzwinkern. — „Bah, ich rieche nur die Serviette!“ entgegne ich, ärgerlich über die unnötigen Umſchweife. — „Teufel! Nur die Serviette? Und dieſes großartige Bouquet iſt nichts? . . . Mein Herr, Sie ſind ein Barbar, ein Ignorant, ein Waſſerzecher, Sie verdienen es gar nicht, einen ſolchen Wein zu koſten, . . . Madeleine, da, trage die Flaſche wieder hinaus!“ Und Madeleine nahm die Flaſche und trug ſie fort, und Servais war glücklich der fatalen Notwendigkeit enthoben, mich ſeinen koſtbaren geſchenkten Wein trinken zu laſſen. . . . Iſt das ein Virtuos, he? Des Geizes nämlich.

Und in dieſer Weiſe plaudert Wieniawski fort, nur noch ganz anders; unerſchöpflich quillt der Born ſeines Geiſtes und Gedächtniſſes, er iſt der amüſanteſte Plauderer unter den Geigern und der trefflichſte Geiger unter den Plauderern und Nichtplauderern.

Erinnerungen an Robert Volkmann.

18. November 1883.

Es wird gewiß lange dauern, bis man in Budapeſt den alten Robert Volkmann vergeſſen haben wird, der ſo lange ein Ruhm der dortigen Kunſtwelt geweſen. Schon die vielen perſönlichen Beziehungen, die er zu einer Reihe der beſten Familien hatte, zu manchen ein Menſchenalter lang, ſind Fäden, die ſelbſt der Tod nicht abreißt, denn die Kinder haben ihn ja mit ihren Eltern verkehren ſehen und erhalten ſein perſönliches Andenken noch eine gute Spanne weiter. Und ſo iſt es auch längſt in weitere Kreiſe gedrungen, daß der ſo grämlich dreinſchauende, breite Kahlkopf mit dem mürriſchen, weißen Schnauzbarte durchaus nicht vom Gezirp trübſeliger Grillen widerhallte, ſondern daß ein aufgeweckter Geiſt darin wohnte, der ſcharf durch Menſchen und Dinge ſchauen konnte und zu Zeiten auch vor den drolligſten Schnurren nicht zurückſcheute. Als alter Junggeſelle hatte er wohl ſeine unberechenbaren altjüngferlichen Launen, und war z. B. imſtande, ohne irgend einen ſichtbaren Grund ein Jahr lang ein befreundetes Haus zu meiden und ſich dann ebenſo plötzlich und ohne

alle Rechenſchaft wieder einzufinden. Aber eine feindſelige Regung war nie daran ſchuld, er war im Gegenteil eher eine wohlwollende und anhängliche Natur, und wenn er auch einen ſtarken ironiſchen Zug in ſeinem Weſen hatte, ſo äußerte ſich dieſer immerhin meiſt als Selbſtironie. Bot doch ſeine eigene Perſönlichkeit Seltſamkeiten genug, die leicht in komiſchem Lichte erſchienen, ohne aber den Mann ſelbſt lächerlich zu machen, da ſein ernſter Kern dieſem drolligen Aufputz mehr als die Wage hielt. Wenn man dieſe Seite Volkmanns analyſiert, ſo findet man, daß ſie zum Teil auf einer Menge ganz ernſter Charaktereigentümlichkeiten beruhte.

Vor allem hatte er einen ausgeſprochenen Unabhängigkeitsſinn, der ſich ſchon in früher Jugend bethätigte. Selbſt ägyptiſche Fleiſchtöpfe konnten ihn nicht lange feſſeln. Als er von Prag kam, fand er bald eine angenehme Stellung im Hauſe der kunſtſinnigen Gräfin Steinlein, der Großmutter des Grafen Hans Wilczek. Auf ihrem Gute bei Ipolyſág konnte er ruhig ſeinen Arbeiten leben und die alte Dame ſagte ihm oft: „Arbeiten Sie, arbeiten Sie, Volkmann; ob Sie meiner Tochter ihre Stunden geben oder nicht, daran liegt mir gar nichts, aber Ihr Genie müſſen Sie auszubilden trachten, damit Sie Ihre Beſtimmung erfüllen.“ Sie ließ alſo den Faden am Fuße des Käfers wahrlich lang genug, und dennoch ertrug Volkmann auch dieſe leichte Feſſel nicht. Er war verdroſſen und trübſinnig und irrte oft tagelang in ſolcher Stimmung durch den Park. So fand ihn eines Tags die Gräfin in einem

verſteckten Winkel, düſter dahinbrütend, und rüttelte ihn gleichſam auf: „Ja ſagen Sie mir, was fehlt Ihnen denn? Was wollen Sie eigentlich?“ — „Ich will fort von Ihnen!“ platzte er heraus. So erhielt er ſeine volle Freiheit wieder.

Dieſer Freiheitsſinn gab ſich in ſeinem ſpäteren Leben noch auf die mannigfachſte Weiſe kund. Beſonders auch als Unpünktlichkeit. Das Einhalten von Stunden — mochten es nun Vortrags- oder Dinerſtunden ſein — war ihm faſt unmöglich. Das Zuſpätkommen wurde bei ihm nachgerade ſprichwörtlich und wechſelte eigentlich nur mit dem Garnichtkommen ab. In ſeiner erſten Peſter Zeit war er eine Zeit lang als Organiſt im . . . iſraelitiſchen Tempel thätig; die damalige Reformſtrömung ſtieß ſich nicht an ſeinem Chriſtentum. Aber die frommen Synagogengänger hatten bald ihr ſchweres Kreuz mit ihrem nachläſſigen Organiſten, der als leidenſchaftlicher Spätaufſteher ſelbſt an den wichtigſten jüdiſchen Feiertagen nicht zur gebotenen frühen Morgenſtunde erſchien. Er mußte immer mit Brachium herbeigeholt werden; es fuhren zwei muskelſtarke Gemeindemitglieder nach ſeiner Wohnung, holten ihn aus dem Bette und entführten den Ungewaſchenen, Ungekämmten, Halbangekleideten, der ſich dann mit den unglaublichſten Friſuren und immer voll Bettfedern an die Orgel ſetzte, natürlich zu nicht geringem Schaden der wirkſamen Andacht. Als Profeſſor der Muſikakademie erhielt er ſpäter reichliche Gelegenheit, dieſes bewährte Syſtem auszubilden, obgleich er nur vier Stunden wöchentlich zu geben hatte. Das Schickſal hat übrigens ſeine Theorie

der Unpünktlichkeit einmal glänzend triumphieren laſſen. Die bekannte Muſikverlagsfirma Kiſtner in Leipzig forderte ihn eines Tages auf, ihr eine Kompoſition zum Verlag zu überlaſſen und dafür ein beliebig hohes Honorar zu beſtimmen. Zufällig hatte Volkmann eben ein neues Werk liegen, eine Nokturne (ſie iſt der Gräfin Leo Feſtetics, einer eifrigen Pianiſtin und bedeutenden Auswendigſpielerin gewidmet). Dieſe Pièce ſchickte er nach Leipzig und ſchrieb dazu, er verlange ein Honorar von zehn Friedrichsd'or. Herr Gurkhaus, der Chef der Firma, war hocherfreut und ſandte in ſeiner Freude die zehn güldenen Friedriche ſofort an den Komponiſten ab. Dieſer jedoch, in ſeiner Beſcheidenheit, hatte gleich nach Abſendung ſeines Briefes überlegt, daß die Nokturne eigentlich ſehr klein ſei, alles in allem zwei Seiten lang, daß er alſo mit zehn Friedrichsd'or denn doch zu viel verlangt habe; ſo ſetzte er ſich denn hin und ſchrieb Herrn Gurkhaus gleich einen zweiten Brief, der bloß aus den Worten beſtand: „Sechſe thun's auch!“ Während nun dieſes Poſtſkriptum nach Leipzig ging, kamen die zehn Goldfüchſe in Budapeſt beim Komponiſten an, zu deſſen anfänglichem Erſtaunen und ſpäterer maßloſer Heiterkeit. Dieſer Stimmung Ausdruck zu geben, ſchrieb er nun an Gurkhaus einen vier Seiten langen Brief, deſſen erſte Seite mit lauter Ha ha ha! angefüllt war, die übrigen drei aber mit He he he! Hi hi hi! und Ho ho ho! worauf noch die Worte folgten: „So geht's, wenn man zu pünktlich iſt.“

Eine andere Form, in der ſich ſein Freiheitsdrang

äußerte, war ſeine zu Zeiten auflodernde Touriſtenleidenſchaft. Sich von der ganzen Menſchheit loszuſagen und allein im Gebirge zu verſchwinden, war ihm ein Hochgenuß, und richtig paſſierte es ihm einmal, als er auf Guſtav Heckenaſts *) Landgut zu Maróth war, daß er ſich in der Bergwildnis verirrte und mehrere Tage verſchollen blieb, ſo daß man ihn ſchon verloren gab, bis er endlich durch reinen Zufall mit zerfetzten Kleidern und dem Verſchmachten nahe aufgefunden wurde. Vor mir liegt eine Bleiſtiftzeichnung Alexander Wagners, des Münchener Profeſſors, welche Volkmann als Touriſten darſtellt, mit breitem Hut, überlebensgroßem Alpenſtock und einem umgehängten Hifthorn, das er ſich angeſchafft hatte, um ſich auf ſeinen Landpartien den Kuhreigen, der doch in Ungarn nicht zu haben, ſelbſt zu beſorgen. Nebenbei läßt ſich hier noch bemerken, daß viele ſolche Zeichnungen bei ſeinen Freunden exiſtieren müſſen; namentlich hat Heckenaſt ſelbſt ihn oft und mit allen möglichen Variationen gezeichnet; ſeine Hand war auf Volkmanns Züge ſchon ſo eingeſchoſſen, daß er ihn mit ein paar Strichen aufs Papier zu werfen wußte. Zur Übung hatte er ja in Maróth Zeit genug, denn manchen Sommer hat Volkmann, wie man ja weiß, dort zugebracht; er pflegte vor der Abreiſe ſcherzend zu verkündigen: „Jetzt geh' ich auf meine Güter nach Maróth, vielleicht nehm' ich den Heckenaſt mit."

*) Bedeutender Verlagsbuchhändler in Budapeſt, warmer Kunſtförderer, intimer Freund Volkmanns, der Jahrzehnte lang in ſeinem Hauſe wohnte.

Die Bergbeſteigung aber, welche Volkmann am häufigſten gemacht hat, iſt jedenfalls die des Ofener Feſtungsberges, auf dem er viele Jahre lang hauſte. Das hatte nun freilich eine ſehr unangenehme Seite, nämlich das Heimgehen zu den ſpäteſten Nachtſtunden, wenn er aus einem gemütlichen Kreiſe in Peſt kam und in Winterskälte über die ſturmumbrauſte Kettenbrücke mußte und dann den ſchlecht beleuchteten und auch ſchlecht beleumdeten Berg hinan. Kurz und gut, es war ſtets etwas unheimlich für ihn, nach Hauſe zu gehen, darum verband er ſich zu dieſem Zwecke gern mit dem Statthaltereirat P. (er lebt jetzt in Penſion zu Ödenburg), der auch in der Feſtung wohnte und auch ſo ſpät heimzugehen liebte. „Jetzt muß ich meine Frau holen," pflegte Volkmann zu ſagen und begann dann die Suche nach ſeinem Reiſegefährten. Oft ſah man ihn ſpät nach Mitternacht in den bekannten Cafés die Runde machen, um Herrn P. auszuforſchen, ja er kam zuweilen noch um ein oder zwei Uhr nachts zu einer bekannten Familie, um nachzuſehen, ob P. vielleicht noch da ſtecke.

Dieſe Familien waren ſämtlich begeiſterte Muſikfreunde und Mittelpunkte des Peſter Muſiklebens. Natürlich ging bei dieſen Sympoſien viel Melodie auf, aber beileibe keine unendliche, denn auf die war Volkmann nicht gut zu ſprechen. Er lachte einſt aus vollem Halſe, als jemand den Witz machte, ihm ſei ein Takt von Beethoven lieber, als die größte Taktloſigkeit von Richard Wagner. Sein größter Schatz war lange Zeit hindurch das Original-

manuſkript des erſten Bandes von Bachs „Wohltemperiertem Klavier,“ allerdings ein ungewöhnlicher Beſitz; er bedauerte es bis an ſein Lebensende, daß er ſich in einem bedrängten Augenblick hatte verleiten laſſen, dieſe Reliquie der Berliner Bibliothek zu verkaufen. Übrigens ſcheint es nicht gerade die Hausmuſik geweſen zu ſein, die ihn an ſolchen Abenden am meiſten entzückte, denn er war ein intelligenter Feinſchmecker und überdies ein leidenſchaftlicher Freund des Kartenſpiels. „Jetzt kommt die Belohnung,“ das war ſein ſtändiges Wort, wenn man ſich nach glücklich überwundener Muſik an die grünen Tiſchchen ſetzte. Dabei hatte er nicht das geringſte Talent zum Kartenſpiel, und beſonders das edle Whiſt wurde von ihm in geradezu haarſträubender Weiſe behandelt. Um ſo weniger konnte er die geringſte tadelnde Bemerkung über ſeine Kartenkünſte ertragen, während er die ſchärfſte Kritik über ſeine Kompoſitionen ruhig eingeſteckt hätte. Zuweilen wurden aber auch harmloſere Spiele verſucht, z. B. ein Pfänderſpielchen, an dem ſich Jung und Alt beteiligen mußte. Volkmann konnte dabei ſehr luſtig werden und man ſorgte dafür, daß er ſeinen Talenten angemeſſen beſchäftigt wurde. So geſchah es einmal im gemütlichen Hauſe Guſtav Draſches, daß ihm zur Auslöſung ſeines Pfandes die Aufgabe geſtellt wurde, jedem Anweſenden eine ... Grobheit zu ſagen. Das konnte ihm bei einigem gutem Willen nicht ſchwer werden und in der That hatte man ſich über ihn nicht zu beklagen. Der liebenswürdigen Hausfrau ſagte er: „Sie ſind ein Hamburger Früchtel“ (ſie iſt nämlich

in Hamburg geboren); der Gattin eines bekannten Advokaten, die trefflich zu geigen weiß, machte er das Kompliment: „Sie, Sie ſind ja die ungariſche Malinollo“ (ſtatt Milanollo); nur dem Hausherrn wollte er trotz alles gütlichen und energiſchen Zuredens keine Grobheit ſagen, ſondern blieb dabei: „Nein, mit dem Hausherrn darf man nicht grob ſein, ſonſt ſetzt er einen vor die Thür; und Hunde hat er auch, da werd' ich ſchon gar nicht mit ihm anbinden.“

Zu dieſer Art und Weiſe geſellten ſich dann noch als hervorragendſte Eigentümlichkeiten die äußerſte Zerſtreutheit und Vergeßlichkeit, gepaart mit einer zuweilen ans Diogeniſche ſtreifenden Nachläſſigkeit gegen ſeine äußere Erſcheinung. Dieſe Eigenheiten haben ihn bisweilen in förmliche Abenteuer geſtürzt, wobei er aus einer komiſchen Lage in die andere geriet, ſo daß Wilhelm Buſch ganze Serien von Karikaturen daraus machen könnte. Einige müſſen hier erzählt werden, unter der ausdrücklichen Verſicherung, daß ſie ſich wörtlich ſo ereignet haben.

Insbeſondere hatten es ſeine Galoſchen darauf abgeſehen, ihm die ſonderbarſten Streiche zu ſpielen. Eines Tages machte er ſich auf den Weg nach Ofen, um ſeinen alten Freund, den wackeren Komponiſten Karl Thern zu beſuchen. Dieſer wohnte damals mit ſeinen Söhnen Willi und Louis, den weltbekannten Klavierdioskuren, in der Blocksberggaſſe, links von der Rauchfangkehrerkapelle. Es war eben Tauwetter eingetreten und jeder Peſter, Ofner und Peſt-Ofner weiß, was das in jenem pflaſterloſen Stadt-

teil zu bedeuten hat. Volkmann aber fürchtete ſich nicht und ſchritt wacker aus, durch dick und dünn, im Vertrauen auf ſeine waſſerdichten Galoſchen und auf den feſten Stock in ſeiner Hand. Aber die Elemente waren ſtärker als dieſe mangelhaften Hilfsmittel. In der hochromantiſchen Gegend des Horváthgartens wurde der Boden beſonders leimartig, und als ſich Volkmann einmal recht auf ſeinen Stock ſtützte, blieb dieſer einen Schuh tief im Erdreich ſtecken, während er ſich zugleich oben aus dem Griffe löſte. Volkmann bemerkte das gar nicht, ſondern ließ den Stock ſtecken, wo er ſtak, und wanderte, den Griff in der Hand, ruhig weiter. (Heckenaſt hat ihn auch in dieſer Situation, mit dem Griff ohne Stock, verewigt.) Bei beſonders ſchwierigen Paſſagen faßte er den Griff feſter und hatte wohl die Illuſion, dadurch geſtützt zu ſein; erſt als er zu einem wahren Sumpfe gelangte, wo es dringend geboten war, bei jedem Schritt erſt die Tiefe des Fahrwaſſers vor ſich zu ergründen, merkte er, daß ſein vermeintlicher Stock den Boden gar nicht erreichte. Er ging alſo, nachdem er ſich den Zuſammenhang erklärt, ein paar hundert Schritt zurück, um den Stock zu ſuchen, den er auch glücklich fand und wieder in den Griff ſteckte. Mutiger ging er nun auf beſagten Sumpf los und es gelang ihm, denſelben wohlbehalten zu durchwaten; er war nur bis über die Knöchel eingeſunken. Wie er aber nun an das Nepomukbrücklein gelangte, das über den Teufelsgraben führt, fiel ſein Blick zufällig auf ſeine Beine und er gewahrte mit gerechtem Verdruß, daß er nur die rechte Galoſche

hatte; die linke war offenbar im mehrbemeldeten Sumpfe ſtecken geblieben. Er hielt einen Augenblick inne, um nachzudenken, was unter ſo bewandten Umſtänden zu thun wäre, und da es ihm zu lächerlich erſchien, mit einer einzigen Galoſche weiterzugehen, zog er auch dieſe aus und warf ſie kurzweg in den Teufelsgraben, wo deſſen Sauce am tiefſten war. Erleichterten Fußes überſchritt er nunmehr die Straße und gelangte auf etwas trockeneren Boden. Im Weiterſchreiten trocknete auch ſeine Fußbekleidung, aber ſiehe da, er mochte ſeinen Augen nicht trauen, als er nun bemerkte, daß er wieder eine Galoſche am Fuße hatte, und zwar diesmal die linke. Das war denn doch ärgerlich! Und er hatte ſie verloren gedacht und deshalb ihr Pendant in den Graben geworfen!! Nun zog er ſie vor Zorn erſt recht aus und warf ſie grimmig in die nächſte Pfütze. So kam er endlich ohne rechte und ohne linke Galoſche bei Therns an.

Ein ähnliches Galoſchenmalheur paſſierte ihm, als eines Tages in zwei Konzerten Kompoſitionen von ihm aufgeführt wurden, im Europaſaale das A-moll-Quartett und im Muſeum die D-moll-Symphonie. Er mußte bei beiden anweſend ſein und hatte eben knapp Zeit, von dem einen Saale zum andern zu fahren. Der Celliſt Leopold Szuk fuhr mit ihm. Im Muſeum angekommen, ruft Volkmann plötzlich: „Holla, meine Galoſchen hab' ich dort vergeſſen!“ Szuk beruhigt ihn, er möge nur hinaufgehen, er (Szuk) werde ſofort in die „Europa“ zurückeilen und die Galoſchen holen. „Sie ſtehen in der Garderobe zwiſchen

der Thür und dem Ofen.“ ruft ihm Volkmann noch nach, und fort ist er. Nach einer halben Stunde erscheint Szuk richtig mit einem Paar Galoschen, die er am angegebenen Orte gefunden, da begrüßt ihn Volkmann schon von weitem mit dem freudigen Rufe: „Meine Galoschen sind da, ich hatte sie an, ohne es zu wissen.“ Szuk aber hatte fremde Galoschen entführt.

Auch Graf Géza Zichy, der berühmte Einhandspieler, kann von ihm ein drolliges Stück erzählen. Er studierte bei Volkmann privatim Kontrapunkt und Harmonielehre und nahm die Stunden in dessen Wohnung in der Festung. An und für sich waren diese Vorträge schon etwas bizarr wegen des Kostüms, da Volkmann mehrerer Bequemlichkeiten halber sich dazu nicht erst ankleidete, sondern in weißer Leibwäsche, aber mit einer zottigen Pelzhaube auf dem Kopfe, dozierte. Eines Sonntags nun dauerte die Stunde sehr lange, bis der Graf plötzlich fragte, wo Volkmann denn heute speise. „Bei Heckenast,“ war die Antwort. — „Um wie viel Uhr?“ — „Um eins.“ — „Dann ist's die höchste Zeit, daß Sie gehen, denn es ist bereits zwei.“ Volkmann sprang betroffen auf, schlüpfte geschwind in mehreres Schwarze, was just zur Hand lag, und der Graf gab ihm seinen Fiaker, der unten gewartet, damit er rascher nach Pest hinüberkomme. Drüben hatte man unterdessen voll Rücksicht auf den Gast geharrt, aber halbe Stunde um halbe Stunde verging und er kam nicht. Die Hausfrau war in Verzweiflung, die Gäste begannen sich aufzulehnen, schließlich kam die Köchin und erklärte,

alles gehe ihr draußen zugrunde, man müſſe ſofort ſpeiſen. So ging man endlich zu Tiſche ... und da trat richtig auch Volkmann herein, mit der lakoniſchen Frage: „Vor oder nach Tiſch?“ Alles ging nun ſeinen gewohnten Gang, man ſpeiſte, dann muſizierte man, dann ſetzte man ſich zum Tarok, ... da kam der Bediente und meldete, ein Fiakerkutſcher ſtehe draußen und laſſe den Herrn, den er aus der Feſtung heruntergefahren, fragen, ob er vielleicht füttern dürfe ... Was für ein Fiaker? Volkmann hatte natürlich vergeſſen, den Fiaker des Grafen zu verabſchieden und nun war es ſieben Uhr Abend, und zwar Sonntags!

Im Jahre 1865, als das Muſikfeſt zu Deſſau ſtattfand, hatte Volkmann Gelegenheit, ſich auch im Auslande in jeder Weiſe auszuzeichnen. Karl Thern, der in Deutſchland Jahre lang als ein wahrer Apoſtel an der Verbreitung des Volkmannſchen Ruhmes arbeitete, hatte auch bei dieſer Gelegenheit das ſeinige gethan und veranlaßt, daß der Komponiſt dahin eingeladen werde. Man führte drei ſeiner Werke auf: ein Konzertſtück für Klavier mit Orcheſter, das reizende Phantaſieſtück „An die Nacht“ für Altſolo und Orcheſter, dann Variationen über ein Händelſches Thema (dieſe wurden von den Brüdern Thern auf zwei Klavieren geſpielt). Volkmann war durch die Einladung nicht wenig erfreut, aber zugleich fiel es ihm ſchwer aufs Herz, daß er zu einem Feſte doch auch entſprechende Toilette werde mitnehmen müſſen. Weiße Handſchuhe, ja, die hatte er, denn es war ſeine Gewohnheit, bei Kon-

zerten, wenn er gerufen wurde, nie ohne dieſen ſinnigen Schmuck vor das Publikum hinauszutreten. Aber der Frack! Wohl entſann er ſich noch dunkel eines derartigen Kleidungsſtückes, das er vor etwa fünfzehn Jahren beſeſſen, aber wo war es und welche Geſtalt mochte es ſeitdem angenommen haben? Es gelang Volkmann nach angeſtrengten Forſchungen, ihn auf dem Dachboden in einem alten Koffer, deſſen Schlüſſel natürlich nicht mehr exiſtierte, aufzufinden, und er ließ nun vor allem einen Schneider rufen, damit er den ſchwierigen Fall fachmänniſch beurteile. Der Schneider kam, ſah und nahm den Frack über Nacht zu ſich, um ihm erſt noch einiges am Zeuge zu flicken und einige Nähte locker zu laſſen. Nach dieſen Meliorationen konnte Volkmann ſo ziemlich mit ſeiner halben Leibesdicke hinein; der vorſintflutliche Schnitt freilich blieb und auch die langen ſpitzen Schöße entwickelten nach wie vor ihre volle Pracht. „Kann ich ihn alſo anziehen?“ fragte Volkmann. — Der Schneider beſann ſich noch ein Weilchen, als gewiſſenhafter Mann, und ſagte dann mit etwas unſicherer Stimme: „Na, wiſſen Sie, . . . im äußerſten Notfall.“ — „Glauben Sie denn,“ rief Volkmann, „daß ich in einem anderen, als dem äußerſten Notfall einen Frack anziehen würde?“ Und packte das Staatskleid ein. In Leipzig erwarteten ihn die Freunde auf dem Bahnhofe. Er ſtieg aus, ohne Stock, ohne Schirm, ohne Mantel und ohne Reiſetaſche. Er hatte nämlich unterwegs viermal den Wagen wechſeln müſſen und jedesmal eines dieſer Objekte im Coupé liegen laſſen . . .

Die Thernſchen Anregungen ſind Volkmann noch zu öfteren Malen förderlich geweſen. Einſt beſprach Thern mit dem Dirigenten Reinecke in Leipzig die Bedürfniſſe des Konzertſaales und Reinecke meinte, an Symphonien wäre gerade kein Mangel, aber an Ouvertüren fehle es. Sofort ſchrieb Thern an Volkmann und drang in ihn, eine Ouvertüre zu ſchreiben. Volkmann faßte dieſe Idee eifrig auf, aber es dauerte Jahre, bis er ſie ausführte. Richard III. ſpukte in ſeinem Kopfe. Mehrere Jahre hindurch lag nun dieſes Trauerſpiel auf ſeinem Nachttiſche und begleitete ihn durch Stadt und Land. Er war ganz voll damit. Dann ſetzte er ſich einmal hin und ſchrieb die Richard-Ouvertüre, ſein letztes großes Werk. Dieſe bedeutende Leiſtung wurde merkwürdigerweiſe nicht gleich gewürdigt. In Stuttgart z. B. ſchüttelte man bei der erſten Aufführung arg den Kopf darüber, und unſer Landsmann, der bekannte dortige Konzertmeiſter und Geiger Edmund Singer antwortete, als man ihn um ſeine Meinung fragte, mit dem Zitat: „Ein Schlachten war's und keine Schlacht zu nennen.“ Und gerade die Schilderung der Schlacht, mit dem ſich durchziehenden engliſchen Schlachtlied, iſt doch beſonders ſchön. Aber Volkmann hat ja auch anderwärts mit manchem ſeiner beſten Werke ähnliche Erfahrungen gemacht. Im Jahre 1866, als in Frankfurt am Main der Konzertmeiſter Ludwig Strauß (jetzt in London) ſein großartigſtes Quartett (A-moll) zum erſtenmale aufführte, war die Mehrheit des Publikums höchlich befremdet, ja eine einflußreiche Millionärsgattin von der

Bockenheimerſtraße (ich könnte ihren Namen nennen) ließ dem Dirigenten ſagen, wenn er noch einmal einen ſolchen Unſinn brächte, würde ſie ihr Abonnement aufgeben. In Leipzig mit ſeinem entwickelteren muſikaliſchen Leben zeigte man ſich entgegenkommender. Aber ſelbſt Wien wollte einmal nicht mit. Das war, als Hellmesberger im alten Muſikvereinsſaale unter den Tuchlauben das düſtere B-moll-Trio brachte. Das Publikum nahm Partei für und wider; Klatſcher und Ziſcher lieferten ſich eine förmliche Schlacht, faſt wie bei der Première der „Meiſterſinger.“ „Das iſt ja eine Kompoſition zum Totſchießen, nicht zur Unterhaltung,“ hörte man ſagen. Der Sturm im Publikum wurde ſchließlich ſo groß, daß dem Komponiſten, der zur Aufführung geladen war, angſt und bange wurde; er ging förmlich aus dem Saale durch. Und ſieben Jahre lang wagte Hellmesberger dieſes Trio nicht wieder zu geben; als er es endlich doch wieder vornahm, hatte es einen durchſchlagenden Erfolg. Auch Franz Liſzt, dem es gewidmet iſt, hat es überall mit Vorliebe und großer Wirkung geſpielt. So hat auch Volkmann die Ungunſt der Konzertſaalwitterung zur Genüge kennen gelernt, aber glücklich, wie er war, hat er es noch erlebt, daß die Sonne durchbrach. Er iſt bei blauem Himmel geſtorben.

Eine Wiener Figur.

(Anton Bruckner.)

4. September 1894.

Heute alſo wird der große Organiſt ſiebzig Jahre alt. Seit vielen Jahren ſieht er wie ein Achtziger aus. Freilich wie ein ſehr geſunder Achtziger, einer von jenen, die hundert Jahre alt werden. Jeder Wiener kennt ihn ja als eine „Wiener Figur“ erſter Ordnung. Die Leute ſehen ihm nach, wenn er vorübergeht, mit haſtigen, kleinen Schritten, das klaſſiſche Embonpoint weit vorgeſtreckt, die bedeutſame, kühn gebogene Naſe ſchroff in die Luft ragend aus dem merkwürdig verrunzelten Antlitz. Vor einem Jahre hat Viktor Tilgner dieſe Geſtalt in Erz gegoſſen, bis an den Gürtel. Wie ſie daſtand in ihrer breitſpurigen Leiblichkeit, von dem eigenſinnigen Umriß des kahlen Schädels gekrönt, mit dieſem zerfurchten Angeſicht, aus dem jene ganz individuelle Naſe ſich ſo imperatoriſch herausbäumte, da mochte einer, der den Meiſter nicht perſönlich kannte, raten: Das iſt Kaiſer Nero, oder Caligula, oder Heliogabalus im neunzigſten Lebensjahr. Eine ſo grauſame Entſchiedenheit liegt in dieſem Profil, eine ſolche Härte

ſteckt in dieſem untapezierten Schädel. So ſtellt man ſich die grimmigen Fugenhelden des achtzehnten Jahrhunderts vor, die Hexenmeiſter des Kontrapunkts, die um Mitternacht an der Orgel ſaßen und ſich vom Teufel die Bälge treten ließen. Wenn dann ein Dichter kam, wie E. T. A. Hoffmann, der in einer Gänſehaut geboren worden, ſo machte er einen ſolchen zum Helden einer gruſeligen Novelle und war ſicher, daß der Leſer, nachdem er ſie geleſen, nicht den Mut haben werde, ſeine Nachtlampe auszulöſchen. Und dabei iſt dieſer Gewaltmenſch eine „Seele“, wie es wenige giebt. Man ſieht es ihm deutlich an. Solche kreisförmige Leibesumfänge kommen nur bei ſeelenguten, ſelbſt von den wehleidigſten Fliegen nicht gemiedenen Menſchen vor. Und ſein Umfang war ja früher, wenn man ſo ſagen darf, noch kreisförmiger. Es gab für ſeine Taille keine Kleider auf der Welt und er ſelber mußte ſich welche erfinden. Der Schnitt ſeiner Beinkleider iſt in- und außerhalb der Muſikwelt Wiens als durchaus originell anerkannt; Techniker rühmen daran die Löſung der Aufgabe, einen Trichter mit zwei Röhren zu konſtruieren. Auch ſeine kurzen ſaccoförmigen Röcke würden keinem anderen Sterblichen ſitzen, während ſie ſeine Perſon ganz ſtilgerecht umflattern. Sein ſchwarzer Schlapphut hat nicht minder einen eigenen Sitz und paßt vortrefflich zu dem mächtigen ſchwarzen Mantel, in den er ſich, wie ein rechter „Mann im Mantel der Nacht“ bei ſchlechtem Wetter zu hüllen pflegt. Nein, es giebt keine zweite Figur in Neu-Wien, wie dieſe. So ſieht man nur im vorletzten Bande der

illuſtrierten Muſikgeſchichte aus, in Holz geſchnitten nach einer gleichzeitigen Silhouette. Und auch da nur mitunter. Denn Muſikgeſchichten ſind gemeiniglich trocken und ihre Bilder auch, Anton Bruckner aber iſt zuweilen ſehr naß. Seine Hörer an der Univerſität wiſſen das wohl und freuen ſich ſchon immer darauf. Generalbaß nämlich und Kontrapunkt lernen ſie von ihm zwar wenig, denn kaum beſteigt er das Katheder, ſo iſt er auch ſchon in zwangloſem „Plauſchen“ begriffen, hundertſtes und tauſendſtes durcheinanderſprudelnd, und dazwiſchen kommen immer wieder die nämlichen Erinnerungen an ſeine Londoner Reiſe, und hinter jedem Namen, den er ausſpricht, kommt wohlwollend oder grollend ein halblautes „Viechkerl“. So oft er ſich aber heißgeſprochen, poltert er die Stufen herab und zur Thüre hinaus an die Waſſerleitung, Hände, Geſicht und Schädel zu baden. Triefnaß beſteigt er wieder den akademiſchen Thron, er trocknet ſich grundſätzlich niemals ab und gleicht dann zum Verwechſeln einem jener ſchaumgeborenen Philiſter, die bei Böcklin Tritonen heißen. Und dieſer Anblick iſt der eigentliche Gewinn fürs Leben, den die Hörer aus ſeinem Kolleg mitnehmen.

Aber gleichviel, der Reſpekt, und ein eigener liebevoller dazu, geht doch vor dem ſonderbaren Männchen einher, wo immer es ſich zeigt. Wenn er in einem klaſſiſchen Konzerte durch die Bankreihen ſtreicht, als wollte er ſie niederfegen, dann wiſpert es um ihn her bedeutungsvoll, und ſo manches Auge ſucht während der Vorträge in ſeinem immer ſprechenden, mitkomponierenden, mitſpie-

lenden Antlitz den Abglanz des Gehörten. Selbst im Gasthause, wo der Mensch meist nur Mensch ist und sich nicht gerade symphonisch benimmt, ist der Altmeister ein aparter Herr, eine „Figur". Kommen sieht man ihn nie, aber wie aus der Erde gestiegen, steht er plötzlich an einem entlegenen Tische und läßt schleunig mehrere Hüllen fallen, die, ohne daß er's achtet, von irgend welchen Händen aufgefangen werden. Die Kellner bedienen ihn mit Bewegungen, als wollten sie ihm die Hand küssen, . . . es weht von jeher eine Art geistlicher Atmosphäre um ihn. Sie wissen auch schon, wessen er zu des Leibes Atzung bedarf. Ohne Frage erscheint alsbald ein gewaltiger Suppentopf auf seinem Tische, mit vier Portionen frisch eingekochter Nudelsuppe. Das ist sein Abendmahl. Dazu erscheint in unabsehbarer Folge Glas auf Glas vom blondesten Pilsner. Wie viele, das weiß er nicht. Aber sie müssen ganz aus Schaum bestehen und mit einer einzigen hastigen Bewegung stürzt er jedes hinter den weiten ungestärkten Hemdkragen. Und alles ringsum hat eine eigene Freude, wenn's ihm schmeckt. Er ist einer, dem man's gönnt. Leute, die er nicht kennt, grüßen ihn. Und meist hat er ein kleines Gefolge von jungen Leuten um sich, die ihn als ihren musikalischen Vater verehren. Er ist ein seltsam geformtes Gefäß der Begeisterung und begeistert auch andere. Ohne viel und tief zu sprechen, sprudelt er ein ideales Gefühl aus und steckt damit an. Er ist ein großer Naiver vor dem Herrn, ein gewaltiger Ungeschickter, in dem das Element wütet, so daß man es merkt, durch

dieſe ganze Kruſte von linkiſcher formloſer Schlichtheit hindurch. Mitunter geſchieht es, daß die Jünger ihn aus Wien entführen, in die breite, tiefe Natur hinein, wo er ſich in Naturlauten austoben ſoll, wie ein Kind. Auch im Winter, durch hohen Schnee, in luſtiger Schlittenfahrt, nach Kloſterneuburg, oder wo ſonſt ein warmer Tropfen winkt. Um Mitternacht auf dem Bock jauchzend heimzufahren, einen Vollgeladenen aus dem Straßengraben aufzuleſen, und was ſonſt an harmloſen Abenteuern ſich ergeben mag, das iſt ihm Kinderluſt, das knöpft ihn auf.

Aber das Kind iſt ein Rieſe. Man muß einmal im Auslande herumhören, mit welchen Maßen er gemeſſen wird. Ich hörte einſt in Bern, wo die zweitgrößte Orgel der Welt ſteht, den dortigen Organiſten ſpielen. Ein tüchtiger Meiſter, der Jakob Mendel; er iſt leider vor einigen Jahren geſtorben. Er ſpielte abends im ſtockfinſteren Dom, in deſſen Hallen ſich die Zuhörer verloren. Nur oben auf dem Orgelchor brannten zwei Lichtlein, zwiſchen denen die ſchwarze Geſtalt des Künſtlers ſich geſpenſtiſch regte. Dann, als er hörte, daß wir aus Wien kämen, umarmte er uns. „Ah, aus der Bruckner-Stadt, da muß ich Ihnen was Rechtes ſpielen!“ Und nun ging es an ein Privatiſſimum, zu dem das Rieſeninſtrument ſeinen letzten Seufzer hergeben mußte. „Ja, der Bruckner ſollte da ſitzen, der verſteht das noch ganz anders!“ ſagte er, als er uns in Grund und Boden geſpielt hatte, „dem reichen wir alle nicht das Waſſer.“ Er bereitete ſich auch ſchon ſeit Jahren auf eine Reiſe nach Wien vor, um den „letzten Organiſten“

vor seinem Tode noch einmal zu hören, aber er ist darüber gestorben.

Einer der größten Genießer von Bruckners Tagelspiel war Bischof Rudigier von Linz. Gar oft mußte Bruckner plötzlich nach Linz fahren, weil der musikfreudige Kirchenfürst sich nach dieser klingenden Andachtsübung sehnte. Er ließ sich von Bruckner erheben und erschüttern, das war für ihn eine Herzenskur. Und eines Tages — so erzählten damals die Musiker — als Bruckner ihn wieder „geheilt" hatte, wie Davids Harfe den König Saul, und der Meister wieder nach Wien zurück mußte, da führte ihn der Bischof an eine Stelle der Domkirche und sagte: „Lieber Bruckner, Sie haben mir wieder, wie schon so oft, sehr wohlgethan, aber auch ich habe an Sie gedacht. Womit könnte ich Ihnen meinen Dank besser abtragen? Hier, dieses Plätzchen in heiligem Boden gehört Ihnen; ich habe es Ihnen als Grabstätte gewidmet." In frommer Rührung dankte der Künstler, der die Meinung des Bischofs wohl verstand. Aber einstweilen hat er von dem heiligen Plätzchen noch keinen Gebrauch gemacht ... und wird, bei seiner strammen Lebensführung, hoffentlich noch recht lange nicht in die Lage kommen.

Litteratur.

Eduard von Bauernfeld.

I.

10. Auguſt 1890.

Die Wiener werden es nicht glauben wollen, aber es iſt nur zu wahr: Bauernfeld iſt tot. Dieſer älteſte und zugleich jugendlichſte Altwiener, der ſich ſeit ſeinem letzten Dritteljahrhundert, nach ſeinen eigenen Worten, hauptſächlich mit dem Ueberleben ſeiner Zeitgenoſſen befaßt hat, iſt nun auch dahin. Sein unverſieglicher Schaffensdrang iſt endlich verſiegt; jene köſtliche üble Laune, in der ſich ſeine eigene Seele wie in ſcharfem Weingeiſt friſch erhielt, iſt ſchließlich doch verraucht. Nur um zwei Jahre jünger, als dieſes alte Jahrhundert, wandelte er unter uns wie ein Unſterblicher, aus einem Jahrzehnt in das andere hinüber, von einer Jubelfeier zur andern. „Sie erweiſen mir ſchon wieder die vorletzte Ehre," ſchrieb er bei einem jener feſtlichen Anläſſe, aber er hatte Unrecht, denn es war noch lange nicht die vorletzte geweſen.

Welch ein glückliches Leben hat hier geendet! Bauernfeld war mit Leib und Seele Luſtſpieldichter, und es war ihm gegönnt, die glänzendſte Bühne, die das deutſche Luſtſpiel

jemals beſeſſen, während ihres goldenen halben Jahrhunderts als König zu beherrſchen, die Gebilde ſeiner Phantaſie durch die liebenswürdigſten und anmutigſten Künſtler, welche jemals deutſch geſprochen, verkörpert zu ſehen. Und ebenſo war er mit Leib und Seele Wiener und ihm war beſchieden, mit den Mitteln ſeiner Kunſt der ſprechendſte, farbigſte Ausdruck jenes Wiener Geiſtes zu ſein, der die Bethätigung, ja gleichſam die Ausübung einer harmloſen Freude am Daſein zu einem Kunſtwerk erhoben hat. Bauernfeld ſteht dort, wo Schubert, Schwind, Fendi, Johann Strauß, die Goßmann ſtehen und noch ſo mancher andere Geiſt von ſeinem Geiſte. Er weiß es auch und hat gelegentlich darauf gepocht, wenn Afterweiſe ihm ſeine „lokale" Farbe vorwarfen. „Ich bin und bleibe Wiener mit Haut und Haar," ſchrieb er, „und kann und will in meinen Luſtſpielen ſchlechterdings nichts bringen, als die Anſchauungen eines Deutſchöſterreichers, der unſere Zuſtände, wie ſie ihm erſcheinen, in Ernſt und Scherz wahrheitsgetreu darzuſtellen ſich zur Aufgabe gemacht." Und wie ſicher hat er damit das Richtige getroffen. Wenn das übrige deutſche Luſtſpiel zu jener Zeit heimatlos und darum farblos „in einer kleinen deutſchen Reſidenz" oder einem anderen ſolchen Überall und darum Nirgends ſpielt, ſteht das Bauernfeldſche feſt und flott auf ſeiner heimatlichen Wiener Scholle, auf der es ſich ſo anmutig luſtwandelt und ſo flügge tanzt. Die Verhältniſſe, die er ſchildert, ſind die des Wiener Lebens, ſeine Perſonen atmen Wiener Luft, er bewegt nicht Puppen, ſondern Menſchen.

Auch daß die Luſtſpielgattung, welche Bauernfeld für die deutſche Bühne ſchuf, gerade das Konverſationsſtück war, iſt etwas Wieneriſches. Dieſe Schöpfung ging in den Dreißigerjahren vor ſich, denn ſchon damals ſpielte man „Leichtſinn aus Liebe“, „Das Liebesprotokoll“, „Das Bekenntnis“, „Bürgerlich und Romantiſch“, „Das Tagebuch“ u. ſ. f., alſo einige der beſten Stücke des Dichters. Damals aber ging es in Wien ſehr ruhig zu. Da im bürgerlichen Leben eine „That“ nicht vorkommen durfte, verlangte man auch auf der Bühne keine Handlung; der Sinn für das planvoll angelegte Geſchehnis war eben verloren gegangen und noch nicht wieder erwacht. Der Hauptinhalt des Luſtſpiels wurde alſo das, was eigentlich ſeine Form iſt, nämlich das Geſpräch. Bauernfeld übertrug das damalige feine Salongeplauder der Wiener Geſellſchaft auf die Bühne; es war nicht tief, aber beweglich und anmutig bis in den Übermut, nicht geiſtvoll, aber geiſtreich nach der damaligen Auffaſſung dieſes Wortes, im Sinne von Scherz, Scherz und wieder Scherz. Parodie und andere ſchärfere Tonarten waren nicht zuläſſig, auch die Satire bewegte ſich durchaus in den Formen des harmloſen Scherzes. Man muß ſich dies vor Augen halten und dazu dann die unleugbare Thatſache, daß trotz alledem jene Luſtſpiele noch heute für die Mehrzahl des Publikums überaus genießbar ſind, um das Talent des Dichters recht zu würdigen. Es war eben Wien, was in dieſen Scherzſpielen plauderte und lachte und neckte und küßte. Jenes Wiener Etwas, welches den Wiener ſchon damals

nicht untergehen ließ. Gewiß, jene ſo unmaßgeblich auftretenden Sächelchen, die doch zäh genug waren, ein halbes Jahrhundert zu überdauern, kommen uns heute ſchließlich gar zu unſchuldig vor, aber ſobald man bedenkt, was Bauernfeld mit der damaligen ſprudelnden Friſche ſeines Talents heute leiſten würde, hat man ſofort das richtige Maß für ihn. Ja, wenn Wien jetzt einen jungen Bauernfeld hätte, um die verwickelteren geſellſchaftlichen Verhältniſſe der Gegenwart komiſch darzuſtellen! Man ſehe doch den Alten ſelbſt an, wie er mit der Zeit zeitgemäß zu werden weiß, etwa in „Aus der Geſellſchaft“ (1867). Wie da der Hauch der modernen Bewegung in die Scenen hereinſchlägt; wie durch das klare Wellenſpiel des Geſprächs die harten, ſcharfen, poſitiven Steine emporſchimmern, über welche die Worte murmelnd und plaudernd hinwegperlen.

Und Bauernfeld hatte unzweifelhaft die Ader in ſich für die beißende und geißelnde Zeitkomödie. Er, der ewig ſäuerliche Menſch mit der immer etwas bitterlichen Zunge, war ja ſelbſt einer jener ſogenannten „Räſonneure“, welche die franzöſiſchen Tendenzdramatiker in ihren Stücken anbringen; Bauernfeld war perſönlich jene Luſtſpielfigur, welche er ſeinerzeit wegen der Zenſur nicht zeichnen durfte. Ein Rüger und „Raunzer“, ein Unzufriedener, der aber all das, was ihm in der Welt nicht gefiel, durch ſeinen Wiener Humor zu vergolden wußte. Die zahlloſen Epigramme, die er zu Zeiten aus dem Ärmel ſchüttelte, waren lauter Stacheln von ungeſchriebenen Luſtſpieldialogen. Selbſt

unabſichtlich trug er ja manchmal Zeiterfolge davon, vor denen ihm ſelbſt bange werden konnte. Sein Luſtſpiel „Großjährig“ wurde im Burgtheater ein Demonſtrationsſtück zu jener Zeit, als das Wiener Volk ſelbſt großjährig werden wollte. Bauernfeld ſah ſich urplötzlich als Revolutionär, wozu er denn doch nicht die geringſte Anlage hatte, und wurde ſtudentiſch verhimmelt, aber er iſt hinterher doch ſichtlich zufrieden, daß eine Entzündung der Hirnhäute ihn zu rechter Zeit vor der Notwendigkeit rettet, die Rolle des Robespierre weiterſpielen zu müſſen. Wenn er ſpäter auf der Bühne Politik machte, wie im „Deutſchen Krieger“, „Franz von Sickingen“ und „Landfrieden“, waren es allgemeinere politiſche Ideen, die er vertrat, und ſie bezogen ſich auf eine Freiheit, die eigentlich nur Kulturfortſchritt war, oder auf ein Deutſchtum, das ein Öſterreichertum nicht ausſchloß. Schärfer iſt er abſeits der Bühne, z. B. in ſeinen politiſchen Tierfabeln, oder dem Romane: „Die Freigelaſſenen“ (1875), deſſen Helden, die Kämpfer der Wiener Freiheit, nach Texas auswandern, um dem Konkordat und dergleichen zu entgehen, ſpäter aber aus Heimweh wieder nach der Kaiſerſtadt zurückkehren, die ſelbſt in Texas ihresgleichen nicht hat. Nebenbei geſagt, wäre an der faſt journaliſtiſchen Friſche, mit welcher Bauernfeld hier Zeitgeſchichte romantiſiert und die Männer des Tages, vom Erzherzog Ludwig und „Liszt Ferencz“ bis zum Polizei-Unterkommiſſär Wenzel Ruzicka und dem damals beliebteſten Fiaker Voglhuber vor dem Leſer handeln läßt, für die jetzigen Pfleger des „Wiener Romans“ manches zu lernen.

Doch es ist jetzt gewiß nicht der Augenblick, das Lebenswerk des kaum Erkalteten zu messen und zu wägen. Er hat den Wienern viel gegeben und eine breite Seite in der deutschen Litteraturgeschichte vollgeschrieben, ein Blatt, das nicht bald vergilben wird. Er und Grillparzer, diese beiden „Epigonen" voll Urwüchsigkeit, diese richtigen Ostdeutschen, haben die lange angewachsene Schuld Österreichs an das deutsche Schrifttum bezahlt zu einer Zeit, als diese Litteratur so viel wie bankerott war. Grillparzer erntete draußen wenig Dank dafür, Bauernfeld etwas mehr. Er hatte jenes Wiener Theaterblut in sich, das auch die Wiener Schauspieler in Deutschland von jeher so begehrt macht, jenes echte Komödienblut, dessen Farbe sich niemand anschminken kann und dessen Wärme erst die Bühne über das Leben hinaushebt, ihr die Poesie eines ewigen heiteren Sonntags verleiht. Wien aber, welches Grillparzer bewunderte, liebte Bauernfeld, diesen interessantesten Sohn der Alservorstadt. Drei Generationen von Wienern haben ihn auf den Händen getragen. Schon sein unersättliches Bedürfnis nach heiterer Geselligkeit machte ihn vor den Menschen angenehm. Denn er war das mitteilsamste Temperament und nahm nur, um zu geben. Von der Ludlamshöhle und dem Soupiritum angefangen, war er die Seele aller der fröhlichen Konventikel, welche jederzeit wie lauter „grüne Inseln" im Strome des Wiener Künstlerlebens schwammen. Seine Altersgenossen und Mitstrebenden waren die politischen und künstlerischen Talente der großen Bewegungszeit dieses Jahrhunderts, alle die Männer

der ſpäteren „Syſteme“, alle die Glänzenden auf jedem Gebiete der Wiener Kunſt. Er hat ſie faſt ſämtlich überlebt. Das Publikum aber ehrte ihn wie ein von den Vätern überkommenes Erbſtück. Selbſt in ganz kleinen Dingen konnte man dies oft genug erkennen, wie folgendes harmloſe Beiſpiel zeigen mag: In einem ſeiner Bücher, das einer Leihbibliothek entlehnt war, laſen wir einſt die Stelle: „Die Fürſtin ſchien etwas desappointiert (wir wiſſen kein deutſches Wort dafür).“ Ein beſonders kluger Leſer wollte dieſer himmelſchreienden Unwiſſenheit abhelfen, indem er mit Bleiſtift auf den Rand ſchrieb: „Aus der Faſſung gebracht. Ein Deutſch-Franzoſe.“ Ein ſpäterer Leſer jedoch, den dieſes Beſſerwiſſenwollen empörte, ſchrieb mit dicker, zorniger Tinte den Verweis dazu: „Laſſen Sie unſern Bauernfeld unverbeſſert.“ So klein der Zug iſt, kennzeichnet er doch zur Genüge das pietätvolle Verhältnis Wiens zu „unſerem“ Bauernfeld.

Und nun hat es ihn doch verlieren müſſen. In reifen Jahren, als des Dichters Lebenstag ſich ſchon tief geneigt hatte, ſchrieb er in einem ſeiner Bücher das Folgende: „Ich halte das Sterbenmüſſen für eine Art Beleidigung, die uns die Natur anthut. Mein Ich ſoll wieder aufhören — das iſt die Bedingung, unter welcher ich exiſtiere. Welche Zumutung! Wer weiß, hätte ich die Exiſtenz, wäre mir die Bedingung im Voraus bekannt, überhaupt angenommen! . . .“ Es iſt der raſtloſe Räſonnierer, der auch in dieſen Zeilen über die letzten Dinge ſich äußert. Er frondiert bis in den Tod. Aber der Tod iſt ein

großer Tragiker vor dem Herrn und legt die Hand ſelbſt an einen Komödiendichter. Nur thut er es freundſchaftlich, wie man ſich unter Kollegen die Hand auf die Schulter legt. Und er läßt ihm Zeit nach Belieben, um ſich noch einmal umzuſehen, und dann wandeln ſie ſelbander hinüber nach der grünen Inſel des Jenſeits.

II.

12. Auguſt 1890.

Je mehr man ſich an den Gedanken gewöhnt, daß man Bauernfeld verloren hat, deſto mehr empfindet man, wie ſehr ihn die Wiener vermiſſen werden. Vor allem war er auch eine der unentbehrlich gewordenen Charakterfiguren des Wiener Lebens. Wer hätte ihm auf der Straße nicht nachgeblickt, wenn er ihn (Jahrzehnte hindurch) tagtäglich um die nämliche Stunde aus der „Stadt Frankfurt" kommen und die Gaſſe entlang gehen ſah? Wie ſo viele Altwiener hielt er ſehr an der einmal angewöhnten Äußerlichkeit der Erſcheinung. Er trug ſtets dasſelbe niedrige Hütchen und fuchtelte ſtets mit demſelben unvermeidlichen Stöckchen umher, und dabei machte er immer ein Geſicht, als habe er ſehr ſchlecht gegeſſen und überdies etwas verloren, was er nun auf der Straße ſuche. Sein ganzes Gehaben hatte etwas Eigenartiges und niemand wüßte hierüber mehr zu ſagen, als Herr Arnsburg vom Burgtheater, der ihn einſt wochenlang eigens bis ins Kleinſte ſtudiert hat, um ihn in jenem Grandjeanſchen

Feſtſpiel bei dem Concordia-Bankett im Kurſalon porträtgetreu darzuſtellen, die merkwürdigen Kunſtſtücke mit dem Spazierſtöckchen natürlich mit inbegriffen . . . Und wem wird er im Burgtheater nicht fehlen, als intereſſanter Punkt im vollen Hauſe, den die Leute einander zeigten und dann einen Zwiſchenakt hindurch pietätvoll zuſahen, wie er ſich den ausgefranſten graulichen Schnurrbart kaute? Nebenbei bemerkt, hat man nie dahinter kommen können, womit er dieſe Kauarbeit verrichtete, denn Zähne hatte er längſt keine mehr, ſintemalen er, wie er ſelber behauptete, im Laufe ſeines Lebens ſich ſchon mehrere hundert Zähne hatte ausreißen laſſen . . . Und welchen trüben Eindruck wird in ſo manchem Salon, an ſo manchem Familientiſche der leere Stuhl machen, auf dem einſt der alte Herr zwanzig Jahre lang geſeſſen, und vorher der jüngere Herr auch zwanzig Jahre, und noch früher der junge Herr Bauernfeld wiederum zwanzig Jahre. Denn ſehr konſervativ war er zeitlebens in ſeinen Freundſchaften, ganz Wien kennt ja die Familien, denen er mit unerſchütterlicher Anhänglichkeit als Freund angehört hat, von der Großmutter der Mutter vererbt, und von dieſer der Enkelin, wie ein alter Familienbeſitz, von dem man ſich unter keinen Umſtänden trennt. Er ſtand auf dem Du-Fuße mit allen, denn er hatte ſie ja auf den Armen gewiegt, und ſie ließen es ihm gut ergehen bei ſich, ja er durfte ſich ſogar gelegentlich als enfant terrible geltend machen, bis in die Küche hinaus, deren waltende Mächte jederzeit mit ſeinen ſchlecht kauenden Zähnen zu rechnen hatten.

Aber es iſt wahr, er vergalt alle Liebe und Aufmerkſamkeit reichlich. Er war ein liebenswürdiger Geſellſchafter, auch in ſeinen unliebenswürdigen Stunden, die ihn ſozuſagen gut kleideten, und wenn er ins Erzählen kam, erinnerte er ſich mit großer Beredſamkeit der jüngeren Tage und unterhielt die Hörer ſtundenlang mit ſeinen Erlebniſſen. Auch ſeine neueſten Arbeiten las er ſtets im Freundeskreiſe vor, immer von jenen langen Kanzleibogen herab, auf die er ſie zu kritzeln pflegte, bis er ſich „aus Schlechtigkeit der Augen“ gewöhnte, Diktando zu dichten. Oder er las ſie gar nicht, ſondern ſagte ſie auswendig her, denn unglaublich war ſein Gedächtnis noch in ſpäteſten Jahren, ſo daß er ein ganzes Luſtſpiel ohne Souffleur rezitierte, wie ein antiker Rhapſode ſeinen Heldengeſang.

Bauernfeld hat das Wort! Er war ja daran gewöhnt; Anton Aſcher berechnete einſt, und zwar ſchon im Jahre 1872, ziffernmäßig, daß Bauernfeld bis dahin auf der Bühne zehn volle Jahre ununterbrochen das Wort gehabt hat! Übrigens iſt die Zahl ſeiner Stücke eigentlich viel größer, als er ſelbſt rechnete, denn er war ein großer Umarbeiter vor dem Herrn und außerordentlich zugänglich für fremde kritiſche Meinungen. Wenn er ein Stück den Freunden vorgeleſen hatte und dieſe verſchiedenes daran geändert wünſchten, ſetzte er ſich ohne weiteres hin und goß das Ganze in eine neue Form. Manches Stück hat er thatſächlich dreimal geſchrieben. Und trotzdem ſind nicht einmal alle ſeine Stücke vorhanden, z. B. ſein aller-

erſtes Luſtſpiel, welches „Der Magnetiſeur“ hieß. Als er 70 Jahre alt wurde, wollte man dieſes Jugendwerk am Burgtheater als Jubelſtück aufführen, aber es war ſchlechterdings nicht aufzutreiben, weder gedruckt, noch geſchrieben. Es iſt verſchollen für alle Zeiten, . . . wenn es nicht vielleicht irgendwie noch in dem Augenblick auftaucht, wo man im Rathauſe den Beſchluß faſſen wird, ein Bauernfeldzimmer einzurichten, als Seitenſtück zum Grillparzerzimmer.

Wir ſchlagen dies ſogar ernſtlich vor, denn die Wiener Thalia hat dasſelbe Recht auf eine ſolche Ehrenkemenate, wie die Wiener Melpomene. Und daß Bauernfeld „die höchſte Auszeichnung“ verdient, hat ſogar kein geringerer als Fürſt Bismarck einſt in maßgebender Stunde ausgeſprochen. Es war zur Zeit jenes ſiebzigſten Geburtstages, als der Veteran des Wiener Luſtſpiels auch in Berlin ausgezeichnet werden ſollte. Der Kultusminiſter v. Mühler wollte ihm den Roten Adlerorden verleihen laſſen, während der königliche Hausminiſter v. Schleinitz für den Kronenorden war. Da wandte ſich Kaiſer Wilhelm an den Reichskanzler, welcher mit den Worten entſchieden haben ſoll: „Bauernfeld! Da ſtimme ich unbedingt für die höchſte Auszeichnung, welche die Krone hier verleihen kann. Der öſterreichiſche, der deutſche Dichter, der bis zum ſiebzigſten Jahre uns noch ſeinen Humor ſo prächtig bewahrt hat, verdient ſie.“

Und hochintereſſant wird dieſes Zimmer ſein, ein wahres Muſeum der Wiener Liebenswürdigkeit im 19. Jahr-

hundert. Die vielgefeierten Schauſpieler allein, welche in Bauernfeldſchen Rollen abgebildet ſind, geben ſchon eine ſehenswerte Sammlung; an ihrer Spitze muß des Dichters eigenes Bild von Kriehuber ſtehen, dasjenige, unter welches er die für ihn ſo bezeichnenden Worte geſchrieben: „Lieber unvorſichtig, als unwahr.“ Und das Publikum weiß ja gar nicht mehr, welche intereſſanten Einzelheiten da zum Vorſchein kämen. Wer weiß es zum Beiſpiel, daß auch das allererſte Auftreten Bogumil Dawiſons in einem Bauernfeldſchen Stücke geſchah? Im „Letzten Abenteuer“, auf dem Lemberger Theater. Oder daß Ludwig Devrient, der geniale Berliner Charakterdarſteller, eine Figur des Wiener Dichters zu ſeinen Lieblingsgeſtalten zählte, nämlich den Poſert im „Spieler.“ (In Wien bot Wilhelmi einfach eine Kopie dieſer Rolle, während La Roche ſie wieder eigenartig zu geſtalten wußte.) Und dann iſt nicht zu vergeſſen, daß Bauernfeld ein förmliches „Auguſt Klein-Muſeum,“ *) wie es einſt jemand genannt hat, beſaß. Es beſtand aus jenen zahlreichen Adreſſen, Diplomen und anderen Ehrenbriefen, die ihm im Laufe ſeines Lebens von Körperſchaften dargebracht worden, alle natürlich in künſtleriſcher, oft prächtiger Ausſtattung. Und an echten Kunſtgegenſtänden erſten Ranges kann es auch nicht fehlen. Man bedenke nur, wie Bauernfeld ſtets inmitten der künſtleriſchen Bewegung Wiens gelebt, mit den Sternen derſelben auf das Intimſte verkehrt hat. Abgeſehen von dem

*) Wegen der berühmten Galanteriewarenfirma Auguſt Klein in Wien.

Archiv an Briefschaften, das sich da vorfinden muß, welche Bildergalerie ließe sich über Bauernfeld „und seine Leute“ zusammenstellen. Schwind allein würde ein ganzes Kabinett liefern, denn der war sein nächster Busenfreund und hat ihn so und so oft gezeichnet und gemalt, und nicht ihn allein. Wir verweisen zum Beispiel auf eines seiner reizendsten Bilder: „Ritter Kurts Brautfahrt.“ Da kommt eine Scharwache vor, deren Anführer die scharfen Gesichtszüge des genialen und aufgeklärten Schottenpaters Leander König trägt, unter welchem Bauernfeld und Schwind zusammen das Gymnasium besuchten. Denn der alte Leander König, der so viele Träger des Wiener Ruhmes durch das Knabenalter geführt hat, gehört auch unter den Bauernfeldianern zu den ersten Charakterköpfen. Da würde auch jenes Bild Schwinds seinen Platz finden, welches „Das Lustspiel“ heißt und sich direkt auf Bauernfeld bezieht, dem es der Künstler auch vermachte. Es besteht aus drei Feldern; in dem mittleren sieht man den Dichter, wie er dem Maler ein neues Lustspiel vorliest, während die Muse des Lustspiels in höchsteigener Person horchend im Hintergrunde steht. In dem einen Seitenfelde sitzt Liszt begeistert am Klavier, umgeben von dem reizenden Wiener Mädchenkreise, lauter Jugendfreundinnen Schwinds und Bauernfelds, an ihrer Spitze die schöne Schwester Alexander Baumanns, der das „Versprechen hinterm Herd“ gemacht hat. In dem anderen Seitenfelde aber sieht man Schwinds Landsitz am Starnberger See, aus dessen Fluten sich die reizende Nixe des schönen Gewässers mit halbem Leibe

erhebt, genau so, wie er ein solches Seefräulein später in dem hochpoetischen Ölbildchen: „Der Mittag“ gemalt hat. Diese liebenswürdige Trilogie gedachte Schwind für Bauernfeld im großen zu malen, aber er starb, ehe er dazu kam. Es wäre sonst ein Hauptstück des zukünftigen Bauernfeldzimmers geworden.

Doch wozu den Dingen vorauseilen, welche so oder so kommen müssen? Wien wird seinen Bauernfeld zu ehren wissen, nach ihrer beider Ehre. Er wird sein Denkmal erhalten, und wie dieses immer beschaffen sei, man wird die Worte Anastasius Grüns darauf schreiben können, die er einst bei einem Trinkspruch auf den Mitkämpfer und Mitdichter sprach: „Der freie deutsche Geist in echtfarbiger, österreichischer Gewandung.“

Etwas über Heinrich Laube.

3. Auguſt 1884.

Ich bin vielleicht nicht der geeignete Menſch, um Erinnerungen an Heinrich Laube zu ſchreiben, denn ich habe nur einmal mit ihm geſprochen. Ich war ihm gegenüber Theaterkritiker und er mir gegenüber Theaterdirektor; alſo, um mich etwas zoologiſch auszudrücken, Hund und Katze. Ich mußte öfter, als ihm und mir lieb war, ſein Stadttheater und ſeine neuen Stücke, deren manchmal eine Woche zwei brachte, „verreißen," was ihm ſehr nahe ging, ich fand es daher bequemer, ſeinen durch Mittelsperſonen mir häufig wiederholten Wunſch nach perſönlichem Verkehr nicht zu hören. Welcher Theaterkritiker, wenn auch noch ſo jung und unbekannt, wäre nicht in der Lage geweſen, ſich einem Direktor gegenüber, und wäre er noch ſo berühmt und altmeiſterhaft, ablehnend zu verhalten? Da kam eines Tages Mohamed zum Berge. Wirklich zum Berge, denn ich bewohnte einen vierten Stock. Kunſt und Litteratur in Wien bevorzugen ſeit jeher dieſe Höhe; in meinen jetzigen Räumen hat einſt Frau Direktor Wil-

brandt gewohnt, als ſie noch Auguſte Baudius hieß und die gefeierte Naive des Burgtheaters war; und Laube ſelbſt, lebte und ſtarb er nicht im vierten Stock des Dreherſchen Hauſes bei der Hofoper, und die Wolter, verlebte ſie nicht ihre kräftigſten Künſtlerjahre in einem vierten Stock des Opernringes, wie Gabillons die ihrigen, und wie Sonnenthal die ſeinigen in einem ebenſo hohen Geſchoß am Lugeck, ehe er ſich ſein neues Heim in der Liechtenſteinſtraße einrichtete, und ſo fort? So kletterte er denn zu mir herauf, aber an der Thür hatte er erſt noch ein ſeltſames Abenteuer zu beſtehen. Er klingelte und es erſchien alsbald ein weibliches Geſicht am Guckloch und warf einen mißtrauiſchen Blick hinaus, denn kurz vorher waren in mehreren Wohnungen der Stadt unangenehme Dinge vorgefallen und unter dem allgemeinen Gefühl der Unſicherheit von Leben und Eigentum war der Dienerſchaft unverbrüchliches Mißtrauen gegen jedes fremde Element eingeſchärft worden. Als nun das Stubenmädchen draußen einen Fremdling von rauhem, ſozuſagen verwildertem Äußeren ſtehen ſah, mit ſtruppigem Bart und grimmen Augen, über die ein arg mitgenommener Hut niederging, während der übrige Menſch in einen dunkelgrau-zottigen, verwitterten Winter-Menczikoff nach Art des Mädchenmörders Hugo Schenk eingehüllt war, da traute ſie dieſer Erſcheinung nichts Gutes zu und rief durchs Guckfenſter die etwas abgedroſchene Phraſe hinaus: „Iſt nix da, gehn's in Gott'snamen!“ Sprach's und kehrte zu ihrem Federwedel zurück. Kaum aber hatte ſie die

Bekämpfung des in ihr Reſſort fallenden Staubes wieder aufgenommen, horch, da klingelt es abermals. Sie eilt hinaus, guckt wieder durchs Spähfenſterchen und ſieht das nämliche verdächtige Individuum, das ſeinen zweiten Verſuch macht, in die Wohnung einzudringen. Jetzt wird ſie ärgerlich und ruft, indem ſie zu mehrerer Sicherheit den Schlüſſel nochmals umdreht, recht unwirſch hinaus: „Ich hab' Ihnen ja ſchon geſagt, es iſt nix da; jeden Augenblick muß man ſeine Arbeit liegen laſſen.“ Nun ward es aber auch dem Fremdling zu bunt, er ſtampfte mit ſeinem dicken Stock auf den Boden und rief: „Aber öffnen Sie doch, ich bin der Direktor Laube!“ Ich ſchildere den Schreck des braven Mädchens nicht, das ſich als Opfer eines ſo argen Mißverſtändniſſes ſah. Sie iſt eine der Gebildetſten ihrer Klaſſe, lieſt Zeitungen und Romane und ſchwärmt fürs Theater, und nun hatte ſie eine ſolche Perſönlichkeit ſo maßlos verkannt. Freilich flog die Thür jetzt auf ... Übrigens hat Laube des Quiproquos mit keinem Wort erwähnt, das Mädchen ſelbſt erzählte mir, wie es ihr mit ihrer Vorſicht ergangen.

Das Laubeſche Haus war jedenfalls gaſtfreundlicher, ſchon wegen des „Salons,“ der tagtäglich vor der Theaterſtunde aller Welt offen ſtand. Der Kaffee war allerdings bedenklich dünn und den Cigarren, welche die gewöhnlichen Durchſchnittsgäſte zu rauchen bekamen, wurde von ihnen wenig Rühmliches nachgeſagt. Aber das war ja auch Nebenſache. Nicht zu leugnen iſt, daß der Laubeſche Salon für Wien eine Inſtitution war, ein wirklich litterariſch-

künſtleriſcher Salon, das allgemeine Stelldichein für Leute, die irgend eine Berechtigung aufweiſen konnten, in dieſen Kreis zu treten. Fremde Schriftſteller oder Künſtler, die geſchwind Fühlung gewinnen wollten mit einem Stück Wien, „ganz nahe beim Herzen“, wie Shylock ſagt, ließen ſich nach fünf Uhr zu Laube führen und ſahen da, in den guten Zeiten, ſtets etliche Gefeierte des Burgtheaters, die den Salon ihres Direktors aufzuputzen trachteten, etliche Schriftſteller von Namen, auch Politiker und andere Berühmtheiten. Das Burgtheater war in ſpäteren Jahren durch Stadttheatergrößen erſetzt und die Geſellſchaft verdünnte ſich immer mehr, kleine Menſchen, auch dilettierende Litteraten, die um etwas Protektion aus Leibeskräften den Hof machten, begannen vorzuherrſchen. Der Hausherr war eben alt und krank, der Salon hatte ſich überlebt. Den anregenden Geſprächen von ehedem waren detaillierte Krankheitsberichte gefolgt, welche nicht immer unterhaltend waren, beſonders aber war der Widerſpruch, der im Salon Laube ſich ſtets nur äußerſt ſchüchtern hervorwagte, nachgerade unmöglich geworden. In früheren Jahren gab es ſogar Soireen im Laubeſchen Hauſe und da erſchien das ganze Burgtheater. Bei einem ſolchen Hofball ereignete ſich einmal folgender heitere Zwiſchenfall. Ein neu engagiertes Mitglied für „geſattelte Pferde“ (der alte Nolte) ſollte zum erſtenmal in dieſen illuſtren Kreis treten und erkundigte ſich in ſeiner Unerfahrenheit bei einigen Kollegen, wie er ſich dazu kleiden müſſe. Die Böſewichter benützten dies, um ihn glauben zu machen, daß dieſe Abende koſtümiert

ſeien (die Garderobe des Burgtheaters ſtehe ja zu Gebote) und der leichtgläubige Mime entſchied ſich nach längerer Überlegung für das kleidſame Koſtüm eines Türken. Man kann ſich den Effekt vorſtellen, den er machte, als er in Turban, Pumphoſen und Babuſchen unter ſo viele ſchwarze Fräcke und ausgeſchnittene Seidenkleider trat, das einzige Koſtüm unter ſo vielen Toiletten. Laube ſelbſt war ganz verdutzt, half ihm jedoch aus der Verlegenheit, indem er ſagte: „Na, ſehen Sie, was mir dieſe Herrſchaften für eine Überraſchung bereitet haben; zur Schonung der Koſtüme haben ſie ſich heimlich verſchworen, diesmal in gewöhnlicher Salontoilette zu kommen.“ ... Im Salon des gealterten Laube war ſolches nicht mehr denkbar. Einer ſeiner Getreuen, der ihn dieſen Frühling heimſuchte, fand ihn mit einem Buche in der Hand. „Was leſen Sie, Herr Doktor?“ — „Ich leſe jetzt nichts anderes mehr, als Heinrich Laube,“ entgegnete Laube, „habe mich da wieder einmal in meinen „Deutſchen Krieg“ hineingeleſen; iſt doch ein gediegener Roman, ich ſehe das von Tag zu Tag deutlicher; es iſt eine unglaubliche Menge hiſtoriſchen Materials darin verarbeitet.“ Und dann geriet er auf ſeine gewohnten Beſchwerden: „Mit mir geht's zu Ende; ich habe keine Phantaſie mehr, keine Arbeitsluſt, mein Gedächtnis iſt hin, kein Appetit, Fleiſch — denken Sie ſich nur, Fleiſch! — kann ich gar nicht ſehen, nicht einmal Fleiſchbrühe; das einzige, was mir noch ſchmeckt, iſt ein Glas Hütteldorfer Bier.“ (Er fuhr auch jeden Tag in den Prater hinab, wie vor Alters, und ſetzte ſich in eins der

dortigen volkstümlichen Lokale, um ſein gewohntes Glas zu trinken.) Das war der Ton der letzten Zeit. Auch über die Natur ſeines chroniſchen Leidens äußerte er ſich oft mit Bitterkeit; als er vor einem Jahre gefährlich daniederlag, ſagte er zu Strakoſch: „Ich hatte mir immer gewünſcht, an einer anſtändigen Lungenentzündung zu ſterben, und jetzt muß ich mit ſo was vorlieb nehmen.“ Und als er es doch wieder überwand und ſich ſogar noch einen Fahrſtuhl zu ſeinem vierten Stock machen laſſen mußte, damit er das Treppenſteigen los ſei, da äußerte er wiederholt beim Beſteigen des luftigen Fahrzeugs: „Syſtem Ikarus; ich ſehe es ſchon kommen, wie ich da einmal hinunterfalle; das wird wenigſtens ein ehrliches akutes Übel geweſen ſein.“

Ich habe ſoeben des „Deutſchen Krieges“ erwähnt. Dieſer Roman iſt trotz mancher Längen und Trockenheiten gewiß einer der bemerkenswerteſten unter den deutſchen hiſtoriſchen Romanen der Neuzeit. Aber er hat neun Bände ... und das ſind um ſieben bis acht Bände zu viel. Der Roman erſchien zuerſt im Feuilleton der Wiener „Preſſe“, oder vielmehr, es erſchien daſelbſt nur ſein erſter Teil, denn als die Redaktion merkte, daß das Ding zum Konverſationslexikon anſchwoll, verzichtete ſie auf die Fortſetzung, um noch in dieſer laufenden Generation fertig zu werden. Laube hat dem Blatte dieſe Amputation nie verziehen und ſie geradezu als litterariſchen Meuchelmord qualifiziert, obwohl ſie im Grunde nur ein Akt des Selbſterhaltungstriebes von ſeite des Blattes war.

Auch blieb der vielbändige Roman alle die Jahre hindurch ungeſtört im Staube des Braumüllerſchen Verlagsmagazins liegen und wurde höchſtens einen Augenblick geſtört, wenn ein Schauſpieler oder Litterat, der um Laubes Gunſt warb, dem Gewaltigen etwas Schönes über ſein Kind Schmerzenreich ſagen wollte. Dieſes Mittel wollte einſt auch eine ältere Epiſodiſtin des Stadttheaters benützen, die ſich aus dem Repertoire verdrängt wähnte. Da ſie aber, wie man verſichert, noch nie ein Buch geleſen hatte und am allerwenigſten mit einem ſolchen Leviathan den Anfang machen wollte, ſo ſuchte ſie in einer vertraulichen Stunde von einem Kollegen, der als Komiker fungiert, ſo nebenhin etwas über den Inhalt des Buches zu erfahren. Dieſer hatte das Buch ſelbſt nicht geleſen, da er aber nicht wollte, daß dies dem Direktor verraten werde, that er ſehr bekannt damit und verſicherte, das großartigſte Kapitel des Romans ſei die Schilderung der Schlacht von Sedan. Die gelehrige Künſtlerin verſäumte es denn auch nicht, bei nächſter Gelegenheit dem Verfaſſer das Kapitel von Sedan zu loben, was nicht wenig Heiterkeit erregte, da das Buch bekanntlich nicht den Krieg von 1870, ſondern den dreißigjährigen behandelt.

Und es waren doch ganz andere Dinge, welche Laube beſtachen, wenn er ſchauſpieleriſches Talent beurteilen wollte. Immer und immer wieder waren es äußere Mittel, denn — ſo ſagte er oft — „ſchmieren kann ich die Maſchine, aber die Maſchine muß da ſein.“ Charakteriſtiſch dafür iſt der folgende Fall. Eines Tages war er zufällig dabei,

als eine Aſpirantin auf eine Dienſtbotenſtelle ſich bei Frau Iduna vorſtellte. Während die beiden nun das Geſpräch über die einſchlägigen hausbackenen Dinge führten, hob Laube erſt ein Auge und dann das andere hinter ſeiner Zeitung in die Höhe, nachdem er zuvor erſt das eine Ohr und dann das andere aufhorchend geſpitzt. Und plötzlich ſchnarrte er die Dienſtſuchende mit folgenden barſchen Worten an: „Sie, Perſon, da wird niemand aufgenommen!“ Die Ärmſte fuhr erſchreckt zuſammen. „Aber zum Theater ſollten Sie, da iſt Ihr Platz,“ ſchrie er ſie des weiteren an. Sie konnte ſich vor Überraſchung gar nicht faſſen, ſo hoch hatte ſie ſich nicht im Traume verſtiegen. Sie wollte durchaus nicht, aber er befahl es ihr, und da ging ſie denn zum Theater. Sie ſpielt noch jetzt in Deutſchland und man ſchätzt ſie vielfach. Ihre Stimme und Figur hatten den Alten gepackt ... Niemals unterließ er es, bei Anfängern das Gebiß in Augenſchein zu nehmen, nicht zu geringem Erſtaunen der Betreffenden. Gute Zähne waren bei ihm Hauptbedingung, denn ohne die gebe es kein gutes Sprechen. Und Sprechen war das allererſte auf Laubes Bühne. Abſolute Korrektheit im Sprechen herrſchte an der Burg, ſo lange Laube dort zu befehlen hatte. Wo immer er ſeine Künſtler her holte, aus Mecklenburg wie die Gabillons, aus Mannheim wie Kraſtel, aus Peſt wie Sonnenthal, aus Poſen wie Baumeiſter, aus Köln wie die Wolter (dieſe allerdings konnte er nicht ganz beugen), alle mußten ſie den Dialekt ablegen und deſtilliertes Burgtheater-Hochdeutſch ſprechen. Kaum

war Dingelſtedt am Ruder, ſo ſtellte ſich der Dialekt, mit Sonnenthals einziger Ausnahme, bei allen wieder ein, und jetzt ſchwäbelt und ſächſelt und preußelt man da nach Herzensluſt. Freilich war Laube ſelbſt ein tadelloſer Sprecher und ſeine Grabreden, Vorleſungen, auch die gelegentlichen Standreden ans Publikum, in letzter Zeit noch verſchiedene politiſierende Tiſchreden, bewährten dies oft genug. Er korrigierte ſeinen Schauſpielern unnachſichtlich jeden Fehler der Ausſprache, jede provinzielle Angewohnheit und jedes falſch ausgeſprochene Fremdwort, während Dingelſtedt jeden, oder wenigſtens die Hervorragenderen, ſprechen ließ, wie ihnen der Schnabel gewachſen, und ſchadenfroh ſchmunzelte, wenn der oder jener ſich bei einem lateiniſchen oder engliſchen Wort auf eigene Rechnung blamierte. Laube beſann ſich auch keinen Augenblick, auf der Probe dem Heldenvater, oder ſelbſt der naiven Liebhaberin eine Stelle perſönlich vorzudonnern oder vorzuflöten, — wie das Flöten herauskam, mag man ſich ohne Mühe ausmalen. Er war der ſchärfſte Kritiker ſeiner Schauſpieler und machte ſie oft bis zur Unerträglichkeit nervös mit ſeinen biſſigen Bemerkungen, zumal bei erſten Aufführungen in den Zwiſchenakten, wenn die Künſtler, ohnehin aufgeregt und zum Teil ihrer Sache noch ſelbſt nicht ſicher, gegen jeden Anhauch empfindlich ſind. Manchmal kam er damit trotz ſeiner Allgewalt doch übel an. Einmal z. B. bei Bernhard Baumeiſter, der mit einer neuen Rolle, die er lax memoriert hatte, ſeine liebe Not zu haben ſchien. Gleich im erſten Zwiſchenakt kam Laube auf die Bühne und fuhr

ihn an: „Was iſt denn das? Sie laſſen ja alle Pointen fallen!“ Der Künſtler, in ſeinem Fieber und ſeiner Bedrängnis, konnte nicht an ſich halten und rief aufgeregt: „Laſſen Sie mich in Ruhe! Gehen Sie in Ihre Loge! Laſſen Sie mich ſpielen!“ Er hatte noch mehrere Akte vor ſich, und wenn er ſich gleich jetzt aus dem Konzept bringen ließ, war er für den Reſt des Abends verloren. Laube merkte die Lage ſofort und ging, ohne ihn weiter zu reizen, hinaus. Sonſt zitierte er ſolche Verbrecher meiſtens in ſein Direktionsbureau ad audiendum. Eine ſolche Scene iſt mir in Erinnerung geblieben. Der Delinquent war einer der Lieblinge des Publikums, ein verhätſchelter Bonvivant. Dieſes nicht nur auf der Bühne, ſondern auch im Leben. Kein Wunder, daß er ſo manchesmal in bengaliſch illuminiertem Zuſtande auf die Bretter kam und dann aus dem Stegreif allerlei that, wozu der Souffleur ihn nicht inſpiriert hatte. Solches geſchah einſt während der Vorſtellung eines romantiſchen Schauſpiels, als er mit vielen anderen verehrend auf den Knieen zu liegen hatte. Dicht vor ihm kniete eine ſeiner hübſcheſten Kolleginnen, er konnte nicht umhin ſie zu betrachten und trotz der Heiligkeit der Scene kamen ihm dabei ſo ſündliche Gedanken, daß er in einem ſchwachen Augenblicke (auch ein Bonvivant iſt ja ſozuſagen nur ein Menſch!) die ahnungsloſe Künſtlerin herzhaft ins Lebendige kniff. In demſelben Augenblicke war es ihm aber auch ſchon klar, welche Folgen ſeine ungeheuerliche Improviſation haben mußte, da von ſeite der Überraſchten ein unwillkürlicher Schrei jetzt natur-

notwendig zu erfolgen hatte. Dies geſchah in der That, aber der Vorwitzige maskierte dieſen Schrei, indem er — was er erſt zwei Minuten ſpäter mit allen ſeinen Genoſſen hätte thun ſollen — plötzlich ganz allein aufſprang und zu ſchreien begann: „Der Herr will es! Der Herr hat es gewollt!“ Die Scene war damit verdorben und es blieb, um doch einen Teil des Scheines zu retten, der erſchrockenen Umgebung nichts übrig, als auch aufzuſpringen und mit ihm zu rufen: „Der Herr will es! Der Herr hat es gewollt!“ So merkte das Publikum nichts. Den anderen Morgen aber wurde der Sünder auf Laubes Bureau zitiert. Der Direktor maß ihn mit finſteren Blicken und ſagte rauh: „Sie waren wohl geſtern nicht ganz nüchtern?“ — „Allerdings war ich betrunken,“ entgegnete der andere mit erkünſteltem Trotz. — „Können Sie denn nichts vertragen?“ rief Laube, halb zornig, halb höhniſch. — „O ja, vertragen thu ich ſchon,“ rief der andere unwirſch zurück, „aber ich habe eben mehr getrunken, als ich vertragen kann.“ Laube konnte nicht umhin, über das unumwundene Bekenntnis zu lachen und die Rüge fiel milder aus, als er beabſichtigt.

Es war nicht leicht für Laube, der ſüßen Gewohnheit des Regierens im Burgtheater zu entſagen. Als er bereits ſein Rachebuch über dieſes Inſtitut gedruckt und das Stadttheater in vollen Schwung gebracht hatte, konnte er ſich noch immer nicht enthalten, drüben am Michaelerplatz gelegentlich ein wenig mitzureden. Wenn der alte Laube in die Garderobe des Burgtheaters wollte, konnte

man ihm doch nicht den Eintritt wehren. Und er kam zu jedem neuen Stück, und wenn er dann mit der Aufführung zufrieden war, ging er in die Garderobe und schüttelte den Künstlern, die er gedrillt hatte, die Hände. „Das habt ihr gut gemacht, Kinder!“ rief er, und die „Kinder“ ließen sich sein Lob gefallen, wenn auch etliche so ein bißchen obenhin, da der Mann doch eigentlich hier nichts mehr zu sagen hatte. Dingelstedt dagegen vermied jede Annäherung an ihn und hat das Stadttheater nicht nur niemals betreten, sondern ist auch nie über die Seilerstätte gegangen, seitdem Laube dort seine Stiftshütte aufgeschlagen. Baron Schey hat einst Laube scherzweise den Vorschlag gemacht, das neue Theaterjahr im Stadttheater mit Dingelstedts einzigem Drama: „Das Haus der Barneveldt“ zu eröffnen, worauf Laube entgegnete: „Er wäre imstande, es mir zu überlassen, damit ich die Saison mit einem sichern Durchfall beginne.“ Als Laube die Direktion des Stadttheaters zum zweitenmale niederlegen mußte, war er so untröstlich, als seine Natur diesem Gefühle eben zugänglich war. Er konnte ohne Theater nicht leben. Frau Schratt begegnete ihm einmal in der Praterallee. „Raten Sie, womit ich mich in diesem Augenblick beschäftige!“ Und als sie dazu gar keinen Versuch machte: „Ich habe soeben, nur so auswendig, das „Glas Wasser“ von Scribe neu sceniert und besetzt; wollen Sie die Königin spielen?“ Die Künstlerin lachte; sie hatte noch nie eine Königin gespielt. Seltsamerweise wurde einige Jahre päter Laubes Scherz zum Ernst und die Schratt spielt

jetzt im Burgtheater die Königin im „Glas Waſſer“. Seine bekannte Vorliebe für dieſe Künſtlerin hat zeitlebens gedauert; hat er ſie doch ſogar ſo ungefähr zur Heldin eines ſeiner letzten Romane („Louiſon“) gemacht. Er war ſtolz auf das, was ſie am Stadttheater geworden, und verſäumte keine Gelegenheit, für ſie Stimmung zu machen. Einmal ſpielte ſie in einem J. B. Schweitzerſchen Luſtſpiel einen jungen preußiſchen Kadetten in Uniform. Das Koſtüm war etwas heikel und es wurde mehrmals an dem Schnitt, und der Länge, namentlich des Waffenrockes geändert, um die Sache möglichſt unverfänglich zu machen. Nach der erſten Vorſtellung war Laube ganz entzückt von dem Erfolg und rief einem meiner Bekannten, der ihn beſuchte, ſchon von weitem zu: „Was ſagen Sie zur Schratt? Mit Vorſchüſſen ſoll man ſie aufwiegen; nur ſie kann das ſo dezent ſpielen!“

Der Brand des Stadttheaters traf ihn wie ein Schlaganfall; aber er erholte ſich ſcheinbar wieder und begann kräftig für den Wiederaufbau zu wühlen. Er mußte bald einſehen, daß alles umſonſt war, nur wollte er ſich den behördlichen Argumenten durchaus nicht ergeben. Für ſeine Auffaſſung iſt der folgende Ausſpruch am bezeichnendſten: „Wozu ſoll ein Theater auf allen vier Seiten frei ſein? Das Stadttheater war es nicht und iſt abgebrannt, und dennoch ſind nicht nur die beiden Nachbarhäuſer unverſehrt, ſondern ſogar die Privatwohnungen im Theater ſelbſt. Das beweiſt doch klar genug, daß ein Theater nicht durchaus frei zu ſtehen braucht.“ Das war reine Gründerlogik, aber ſie hat niemanden überzeugt. Er hat ſie mit hinübergenommen.

Vom Wiener Spaziergänger.

15. Januar 1893.

Als eines Tages Daniel Spitzer meine Bücherei durchmusterte, stieß er auf ein Brett, dessen Inhalt mit acht Bänden Lichtenberg begann und mit sechs Bänden „Wiener Spaziergänge" endete. Dazwischen stand allerlei Bitterliches und Säuerliches: die elf Hammelburger Fahrten des Ritters v. Lang aus den Zwanzigerjahren, die „Randzeichnungen" und die „Kunstkennerschaft" des Frankfurter Justizministers Detmold u. s. f. „Gut," sagte er mit seinem unverbrüchlichen Ernst, „ich werde Sie in die Kiste packen, in der mein Heine liegt." Denn auch er hatte viel Bücher, aber nicht aufgestellt, sondern in Kisten eingenagelt; die standen damals so in den zwei öden Altjunggesellenstuben umher, die er seit unvordenklichen Zeiten im Schottenhof bewohnte. Bis er ins Rudolfinum hinaus mußte, nach Oberdöbling, unter das Messer. Als ich ihn dort aufsuchte, im Frühling werden es zwei Jahre sein, da war er wieder hergestellt. „Und sie haben mich gut hergestellt," sagte er mit einem Ernst des Scherzes, wie

er etwa in der Stoa geherrſcht haben mag. Er ſah ſchauerlich aus. Die rechte Augenbraue ſtand um zwei Fingerbreit höher als die linke, denn man hatte ihm den ganzen oberen Augenhöhlenrand weggeſtemmt. Auch das halbe Jochbein fehlte und man konnte den Daumen in die Gruben legen. Das blonde Haar, einſt ſorgfältig geſcheitelt, war ein grauer Wuſt; der Bart desgleichen. Nur den ruhigen blauen Augen, die in eine Million Runzeln gebettet ruhten, ſah man keine Leiden an und um den Mund zuckte nichts, was nicht auch in geſunden Tagen dort gezuckt hatte. Es ginge ihm vortrefflich, verſicherte er ſo trocken als je, und hatte den dringenden Wunſch, ſich malen zu laſſen. Zu den Fenſtern grünte der helle Frühling herein und die Sonne gab dem gewaltigen Bücherhaufen ringsumher einen vergänglichen Goldſchnitt. Nur eine Klage hatte er: daß er ſchon heraus ſolle aus dem Spital. Ich muß geſtehen, er war gar nicht anders als zur Zeit, da wir von dem ſonnenlichten Sommerkeller oberhalb Tutzings auf den Starnberger See niederblickten und auf Georg Ebers, den ſeine Beleibtheit verhindert hatte, gleich nach Tiſche mit uns zu Biere zu ſteigen, und als wir im Wägelchen Hohenſchwangau befuhren, und beſonders jenes Reutte, wo er mir ſeinen hohen Namensvetter zeigte, einen Berg, deſſen Name „Spitzer Daniel" iſt.

Seit dem Rudolfinum habe ich ihn nicht wiedergeſehen, über die ſechs Bände, in denen der eigentliche Daniel Spitzer lebt, der Wiener Spaziergänger von 1865 bis 1892, ſtehen noch immer auf jenem ſchönen Brette. Ich

glaube es fest, daß sie noch lange dort stehen werden, nachdem ich nun einen und den anderen wieder heruntergeholt und auf Stichproben anzulesen begonnen. Ich staunte, wie frisch das noch immer quoll und sprudelte; wie grün der verschnorkelte Epheu noch ist, nachdem schier alle Stämme, um die er sich gerankt, die er ja förmlich ausgesogen, zu toten, hohlen Rinden eingemorscht sind. Ich bin überzeugt, daß man Spitzer nach 50 Jahren als „Neudruck" herausgeben wird, wie heute den Ritter von Lang und den witzigen Detmold. Sein litterarisches Gesicht ist zu scharf geprägt, als daß man es so bald vergessen könnte, und es ist keine hohle Maske, hinter der kein sittliches Prinzip als Seele steht, wie hinter der Fratze eines Saphir. Selbst seine „langjährigen Feinde", wie er sie nannte, mußten zugeben, daß ihr Scharfrichter ehrlich war wie Robespierre. Sein Haß war unbestechlich, und er hätte sich doch bereichern können, wenn er seinen Grimm klug feilgeboten hätte. In jener Zeit, vor und nach dem Krach, lagen die Schweiggelder auf der Straße. Er war ein Idealist, der sich an den realen Verhältnissen, wegen ihrer Unzulänglichkeit oder Faulheit, austobte. Das hatte einen großen Nachteil, für ihn und — besonders — für andere. Die Übung machte den Meister und es stellte sich die Virtuosität des Hassens ein; der Haß um des Hassens willen. Die litterarische, ästhetische, stilistische Seite des Hasses überwog oft genug und es entstanden jene merkwürdigen, aber schließlich nicht zu billigenden Variationen über die Schwächen gewisser schwacher Persönlichkeiten, die

einen ſo ſtarken Pfeffererfolg bei . . . den nicht betroffenen Leſern hatten. Das iſt dieſelbe deutſche Gründlichkeit, mit welcher in harmloſerer Zeit Chr. M. Haug ſeine hundert Epigramme „auf Herrn Wahls Naſe“ abſchnellte. Worin beſtand da Herrn Wahls Malheur? Nicht darin, daß ſeine Naſe, ſondern daß Haugs Witz ſo groß war. Das nämliche mußte Spitzer ſich ſagen laſſen, wenn er gewiſſe unſchuldige Lämmer jahrelang ſchlachtete, abhäutete und zerlegte, immer mit neuen komiſchen Kunſtgriffen. Das Spiel war die Kerze nicht wert; freilich brannte die Kerze prächtig. Auch Heine hat oft mit Kanonen nach Spatzen geſchoſſen, aber nicht ſo treffſicher und mit ſo luſtigem Knallen, wie Spitzer, dem der Humor dieſer Schießübungen, wie keinem anderen, aufgegangen war.

Von dieſer Seite ſeines ſcharf geſchliffenen Talents abgeſehen, war Daniel Spitzer als Satiriker eine ſeltene Erſcheinung. Vor allem war er allumfaſſend. Er lebte wohl weniger im Leben, dafür aber mit der Zeitung, vom Leitartikel bis zum Inſerat. Es iſt erſtaunlich, was für tiefverſteckte Dinge er daraus zu Tage wühlt. Eine Wohnung „für einen Herrn Reichsrat“, die er angekündigt ſieht, eine Tagesneuigkeit von zwei Zeilen giebt ihm Stoff für ein Feuilleton, das mit Laugeneſſenz geſchrieben iſt. Er behandelt die neuen Regierungsvorlagen, Steuern, Cigarren und Nationalitäten, den „verlängerten Tannhäuſer“ Richard Wagners („Jeder Schwan hat ſeine Grenzen“), die neueſte Tragödie Moſenthals, die jüngſte Nacktheit Makarts oder Feuerbachs (wer denkt nicht an die „Amazonenſchlacht“?)

und Gott weiß, was alles; sogar den Karlistenkrieg in Spanien, obgleich er gelegentlich als echter Wiener Spazierschreiber erklärt: „Es ist immer traurig, wenn der Satiriker seinen Stoff vor fremden Thüren kehren muß.“ Mit Vorliebe geht er den Entlarvten jeder Art zu Leibe; seine Feuilletons über gewisse Gerichtsfälle z. B. sind von einem monumentalen Hohn. Selbst Dinge, die ihm scheinbar ganz fern liegen, greift er auf, und wie ein Meister. So gehört zum allerbesten, was er geschrieben, die tiefgründliche Satire auf den dreimal entdeckten österreichischen Hofmaler Seisenegger. Da triumphiert der Autodidakt, der einst aus der Schule gesprungen, um sich auf eigene Faust durch alles mögliche und unmögliche zu schlagen. Daher bei Spitzer die fast Jean Paulschen Sprünge in alle Disziplinen und Litteraturwinkel hinein. Er ist überall gewesen und von überall haftet ein Strohhalm an seinem Bart, ein Federchen an seinem Rock, ein Erdklümpchen an seiner Sohle, und das läßt er im Vorbeigehen gewiß an einem Orte fallen, wo es am allerwenigsten hinpaßt und am allerkomischesten wirkt. Am meisten ist er doch, als ehemaliger Beamter der Handelskammer, in Finanz- und Handelssachen heimisch; daneben noch in der bureaukratischen Welt mit ihrem umständlichen Formelkram. Dieses umständliche Wesen hat er zu einer humoristischen Methode ausgebildet, die eines seiner unterscheidenden Merkmale ist. Da giebt es die spitzfindigsten Umschreibungen einfacher Dinge. Einen gewissen kleinstaatlichen Orden für Dichter nennt er: „die Medaille für verdienstvolle Be-

ſtrebungen, etwaige Gedanken in minder oder mehr mißlungener Weiſe in gebundener Sprache zum Ausdruck zu bringen.“ Mitten aus ſeiner Naturbewunderung heraus ſchreibt er: „Wenn man die drei oberitalieniſchen Seen beſucht hat, dann fühlt man erſt, wie ſchwierig das Amt des Paris war, als er ein motiviertes Gutachten darüber abgeben ſollte, welcher der drei Göttinnen, die ſich ihm ohne weitere Emballage in ihrem Nettogewichte vorgeſtellt hatten, die Obſtprämie für ſchöne Qualität gebühre.“ Auch das „Behördliche“ in der Welt geht ihm überall nach; bald rühmt er Gloggnitz als „einen freundlichen Marktflecken mit einem romantiſchen, auf einer bewaldeten Höhe gelegenen Bezirksgericht,“ bald fühlt er in der harmloſeſten Beſchäftigung plötzlich ſein Blut ſtocken: „Ich war das, was das Vereinsgeſetz in den Paragraphen 1 und 6 „ſtaatsgefährlich“ nennt.“

Dieſe Seite ſeines Stils ſtreift ſchon die Parodie. Muſter dieſer Form finden ſich beſonders in ſeinen berühmten Brandſchriften gegen Richard Wagner. Der Aufſatz über die Walküre beginnt mit der Allitterationsorgie: „Weh, wie wenig Wonne ward mir wanderndem Wiener Spazierwalt durch Wagners Walküre!“ Siegmunds Klage: ‚Friedmund darf ich nicht heißen, Frohwalt möcht' ich wohl ſein, doch Wehwalt muß ich mich nennen,“ parodiert r mit lokal-kommerziellem Witz: „Friedmann darf ich nicht heißen, Fröhlich möcht' ich wohl ſein, doch Wehle muß ich mich nennen.“ Wie viel iſt ſeinerzeit über dieſe Einfälle gelacht worden! Aber auch ſeine Ironie hat etwas

eigentümliches. Wie im Leben, ſo im Schreiben beruht ſie bei ihm auf dem harmloſen Geſichte, mit dem er das Boshafte, oder auf dem ernſten, mit dem er das Komiſche ſagt: Eine ſeiner Lieblingsformen iſt die der ausgeſuchten Höflichkeit, z. B.: „So will ich denn nun wieder an der ſchönen blauen Donau ſpazieren gehen, wie der Herr Hofkapellmeiſter Johann Strauß die ſchleichenden Sumpfwäſſer des Donaukanals in ſeinem neueſten Walzer mit feiner Ironie genannt hat.“ Charakteriſtiſch für ihn iſt ſchließlich die Art, wie er, um ſeinen geſunden Menſchenverſtand ſprechen zu laſſen, ſich als Philiſter giebt. Mit einem Geſicht, als ſpräche er von dem Einkommen, das man haben muß, um einen Pelz zu kaufen, ſagt er dann unnachahmliche Sätze, wie: „Zu einem Selbſtmord aus Liebe gehört vor allem eine ſorgenfreie Exiſtenz“ u. dgl.

Unverkennbar iſt Daniel Spitzers Abſtammung von Börne. Von dieſem hat er einen Teil ſeines geſunden Zornes gelernt, und auch die Methode ſeiner Anfänge. „Der Maulaufreißer von Wien“ (ſein erſter Aufſatz), „Das Kombinationsgenie“ und viele andere ſolche Einzelkarikaturen der erſten Zeit ſind Abkömmlinge des „Eßkünſtlers“ und ſeiner Genoſſen. Bald aber wurde Spitzer ſelbſtändig, nach Inhalt und Form. Die Krachzeit lieferte ihm das Blut, in dem er unter Beifall waten durfte; die Nationalitätenwirren und das Wagnertum brachten ihm die Lorbeeren des gefürchteten Parteigängers. Das war ſeine Glanzzeit. Damals wurde ein unſchuldiger Kaufmann, Namens Daniel Spitzer, in Agram geprügelt, weil man

ihn für den Mann hielt, der über die kroatiſche Hauptſtadt ſo blutige Witze gemacht hatte. An dieſe Prügel konnte ſich Spitzer niemals ohne moraliſche Genugthuung erinnern.

Doch genug. Daniel Spitzer in der chemiſchen Retorte zu analyſieren und ſeine Beſtandteile in Milligrammen auszudrücken, iſt ſchwer. Vielleicht wird es einmal einem gelingen. Er war ein ſtarker Kämpfer und als Schriftſteller „auch Einer.“ Wie die Sachen lagen, hatte er keine Gegenwart mehr; aber er hat eine Zukunft.

Ferdinand Kürnberger.

18. Oktober 1879.

Ein Telegramm aus München meldet in dürren Worten den Tod eines der geiſtvollſten und originellſten Schriftſteller, die Öſterreich ſeit einem Vierteljahrhundert thätig geſehen. Die jüngere lebende Generation kennt Ferdinand Kürnberger wohl meiſt aus ſeinen litterariſchen Kritiken und Eſſays, die ſeit einer Reihe von Jahren in hervorragenden Wiener Tagesblättern erſchienen und ſich durch ungewöhnliche Schärfe des Urteils, brillante Tapferkeit im Angriff und gelegentlich auch eine wahrhaft zermalmende Wucht in der Abwehr, vor allem und in allem aber durch eine eigentümliche, im beſten Sinne individuelle litterariſche Form auszeichneten. Seine Sammlungen: „Siegelringe“ und „Litterariſche Herzensſachen“, welche einen Teil dieſer zeitgeſchichtlichen Arbeiten aufbewahren, werden kraft dieſer ſeltenen Eigenſchaften noch lange leſenswert bleiben. Ein ländlicher Roman: „Der Haustyrann“ und ein Band Novellen erinnerten erſt ganz zuletzt das Leſepublikum an die ſchier in Vergeſſenheit geratene That-

ſache, daß Kürnberger einſt auch nach der Palme des Erzählers gerungen und gleich mit ſeinem erſten Roman: „Der Amerikamüde“, in dem er den aus Amerika heimgekehrten Nikolaus Lenau mit großer pſychologiſcher Eindringlichkeit zeichnete, ordentlich Aufſehen erregt hatte. Es iſt Ferdinand Kürnberger in der That ein ſeltſames Schriftſtellerlos zu teil geworden. Man darf wohl ſagen, daß er kaum etwas geſchrieben hat, was nicht eigenartig geweſen wäre, vieles war geradezu bedeutend. Und trotzdem blieb die Göttin des Erfolges immer ſpröde gegen ihn; ſeine Gemeinde beſtand immer nur aus einzelnen, das wirkliche Publikum zu ergreifen, zu bewegen, wollte ihm nie gelingen. Daran war nicht etwa jene litterariſche Vornehmheit ſchuld, die es verſchmäht, allerlei niedrigen Inſtinktchen des Leſepöbels zu ſchmeicheln; auch andere Schriftſteller, die trotzdem bekannt und beliebt geworden ſind, beſaßen dieſe, Paul Heyſe z. B. oder Gottfried Keller und J. V. Scheffel, welche letzteren ſich Deutſchland erſt in langwierigem Kampf erobern mußten. Das lag vielmehr offenbar an einer ſpezifiſchen Unliebenswürdigkeit ſeiner Muſe. Es giebt eine anziehende Häßlichkeit und eine abſtoßende Schönheit, und von beidem hatte Kürnberger ſein Teil empfangen, dieſe Miſchung aber iſt wenig geeignet, Eroberungen in der Gemütswelt zu machen. Etwas Zwieſpältiges, Unaufgelöſtes, ein Bodenſatz des Unharmoniſchen liegt auf dem Grunde ſelbſt ſeiner klarſten Schöpfungen; ſie flößen zuletzt Furcht und Unbehagen ein, ſelbſt wenn ſie anfangs Freude gemacht haben. Ein ſkep-

tiſcher Peſſimismus iſt der Grundzug ſeiner ganzen Phyſiognomie, der litterariſchen wie der perſönlichen. Er hat wohl manchmal eine warme Empfindung, aber er glaubt ſelbſt nicht daran und zerſetzt ſie ſofort durch die eiskalte Schneide des ſpekulativen Skalpells in ihre Elemente, die ihn wohl befriedigen, mit denen aber der Leſer nichts anzufangen weiß. Sein Leben und ſein Schaffen erklären ſich gegenſeitig. Seine ſpröde, rechthaberiſche Eigenart verſchloß ihm die Bahn zu raſchen, allgemeinen und tiefgreifenden Erfolgen, dies wieder wirkte auf ſeinen Charakter zurück und machte ihn noch ſchroffer, härter, unnahbarer. Zwar hat er immer einige Freunde gehabt, denen es an humaner Baumwolle für ſeine zahlloſen Ecken nicht fehlte, aber im ganzen ging er doch als ein Einſamer durchs Leben, ſtets auf der Schneide zwiſchen Freundſchaft und Feindſchaft, den plötzlichſten Verſtimmungen unterworfen, in der einen Falte ſeines Mantels Liebe, in der anderen Haß, ein „Haustyrann“ ohne Haus.

In einer Buchhandlung unter den Tuchlauben lernte ich ihn kennen. Dieſer kleine vielbeſuchte Laden war damals ein Stelldichein für eine Menge Perſönlichkeiten der Wiener Litteratur und Kunſt. Mitten im Wuſt von Büchern und Broſchüren war dort ein Winkel ausgeſpart, eine Art „Poetenwinkel“, wie der in der Weſtminſterabtei zu London, nur daß ſich da keine toten, ſondern lebendige Poeten und auch Nichtpoeten aufhielten, die denn auch nicht dahin kamen, um ſich begraben zu laſſen, ſondern nur um auf einem grünſamtenen Sofa dem ſüßen Nichts-

thun im litterariſchen Staube zu fröhnen. Ich lernte zuerſt Kürnbergers Schuhſohlen kennen, denn wenn er ſich bequem in den Winkel zurücklehnte und die Beine vor ſich auf einen Stuhl ſtreckte, konnten keinem Vorübergehenden oder gar Eintretenden dieſe vielleicht größten und ungehobeltſten Schuhſohlen des Wiener Parnaß entgehen. Später machte ich die Bekanntſchaft ſeines uralten, weißtuchenen Porzellanrockes, den er jahraus, jahrein trug, und noch ſpäter trat ich ſeinem breiten Schlapphute näher, den er tief ins Geſicht herabzuziehen pflegte, ſo daß nur der graublonde Vollbart wildborſtig darunter hervorſtarrte. Seine Augen habe ich lange Zeit nicht geſehen, denn er ſchloß ſie oft, als wolle er gar nichts wiſſen von dieſer ganzen ſchalen, ſchnöden Außenwelt voll boshafter, ſchadenfroher Hohlköpfe, und ſaß dann wortlos, reglos da, ohne jedoch ein Wort zu verlieren, das um ihn her geſprochen wurde.

Er war ein rechter Sonderling mit ſeinem Menſchenhaß ohne Reue. Wer weiß, in ſtillen Augenblicken der Einkehr haßte er vielleicht ſich ſelbſt ein wenig mit. Er ging am liebſten den Leuten und ſich ſelber aus dem Wege, und es gab eine Zeit, wo er den alten Kürnberger ganz auszog und unter falſchem Namen irgendwo vor der Nußdorfer Linie draußen wohnte. Die Bedürfnisloſigkeit war ein großes Ziel, das er anſtrebte, das aber leider unter unſeren ungriechiſchen und unklaſſiſchen Verhältniſſen kaum noch zu erreichen iſt. Jedenfalls hat er es darin weit gebracht. Jahre hindurch war eine Schale Kaffee ſein

Imbiß und Nachtmahl zugleich. Ein Freund, mit dem er einmal die Gaſſe entlang ging, hatte den ſpaßigen Einfall, ihm einen Apfel zu kaufen. Den andern Tag fragt man ihn zufällig, wie er geſtern geſpeiſt habe. — „O, vortrefflich," entgegnet er. — „Wo denn?" — „Bei Ferdinand Kürnberger." — „Was haben Sie denn gehabt?" — „Je nun, ich hatte einen Apfel, den mir geſtern ein Freund kaufte, auch fand ſich noch etwas Semmel vor, es war alles delikat." Er ſetzte zu Zeiten einen Stolz darein, daß er mit einem Gulden eine Woche lang zu leben wußte. Sein gelblichweißer Rock, deſſen ich bereits erwähnte, begleitete ihn durch einen großen Teil ſeines Lebens, zuerſt als Rock, dann als Schlafrock, hierauf als Bettdecke, zuletzt wurde er gewendet und begann nun als Rock dieſelbe Laufbahn nochmals.

Zur Zeit, da dieſer Rock als Schlafrock fungierte, erhielt Kürnberger einmal einen Beſuch. Es war ein hoher, ſtattlicher Herr, der ſich ihm als ausländiſcher Verehrer vorſtellte; er habe ſo oft mit Vergnügen und Bewunderung ſeine Aufſätze geleſen, zuletzt erſt wieder in der „Schleſiſchen Preſſe", auch ſeine Frau ſei entzückt und er habe ihr, als er nach Wien reiſte, verſprechen müſſen, den genialen Schriftſteller zu beſuchen; er ſei übrigens der Herzog von Meiningen. Kürnberger hörte all das Schöne mit ſeiner gewöhnlichen ſäuerlichen Miene ſtehend an und ſagte darauf mit ſeiner dünnen Stimme und feierlichen Langſamkeit nichts als die Worte: „Ei . . . ei!" Dann ſchüttelte er den Kopf und ſagte gar nichts, bis ihm nach

einiger Zeit die gute Idee kam, den Herzog auf ſein ſchlechtes Sofa niederſetzen zu heißen. Der Herzog lud ihn dann ein, bei ihm im „Hotel Imperial“ zu ſpeiſen. Das war für Kürnberger ein ſchweres Wort, denn ſeine Toilette geſtattete ihm nicht ſo ohne weiteres, einer ſolchen Einladung zu folgen. Er entſchloß ſich indes, nach gebührender Beratung mit erfahrenen Freunden, beſagte Toilette durch den Ankauf eines neuen Frackes aufzufriſchen. Als er aber den Frack am Leibe hatte, wollten Weſte und Beinkleider ſchlechterdings nicht mehr dazu paſſen, er entſchloß ſich alſo, auch dieſe treuen und langbewährten Stücke durch neue zu erſetzen. Nun war es aber wieder unmöglich, die bisherigen, betagten Stiefel an denſelben Füßen zu behalten, zu denen ſo elegante neue Hoſen herniederwallten; es mußten auch neue Schuhe herbei. So war denn das herzogliche Diner für den bedrängten Schriftſteller eine etwas koſtſpielige Ehre.

Schon aus dem obigen „Ei . . . ei“ wird es erſichtlich geworden ſein, daß Kürnberger keine geringen Begriffe von ſich und ſeinen Schriften hatte. Er war ſogar ſehr voll von ſich und ſeinem Talent; Tadel brachte ihn außer ſich und Lob . . . noch mehr, wenn er es nicht hinreichend fand. Es iſt vorgekommen, daß er Kritikern, die ihn verehrten und ihrer Meinung nach in der Zeitung höchlich gelobt hatten, Briefe voll Invektiven ſchrieb, weil ſie ihn nicht gewürdigt hätten. Die Gräfin Wilhelmine Wickenburg-Almáſy, bekanntlich ſelbſt ein poetiſches Talent, hatte einſt eine neue Novelle von Kürnberger geleſen und

daraus den lebhaften Wunsch geschöpft, den Dichter selbst zu sehen. Sie begab sich also in jene Buchhandlung, um die Poetenstunde, wo auch Kürnberger sichtbar zu sein pflegte. Er war da. Die Gräfin sagte ihm viel Angenehmes über sein neues Werk, er aber stand gemächlich auf, steckte beide Hände in die Hosentaschen und sagte in einer Art nachlässiger Selbstbewunderung: „Ach ja, diese Novelle ist ein Meisterwerk, es ist seit Goethe nichts Gleiches in Deutschland, ja in Europa geschrieben worden; ich habe sie erst neulich wieder gelesen und muß gestehen, daß ich ganz entzückt davon war.“ Allerdings glaubte Kürnberger uradeliges Poetenblut in sich zu haben und war fest überzeugt, daß er von jenem Kürenberger abstamme, dem neuestens von mancher Seite die Urheberschaft des Nibelungenliedes zugeschrieben wird. In seiner ersten Schriftstellerzeit scheint übrigens dieses Selbstgefühl noch nicht so scharf ausgeprägt gewesen zu sein, wie der folgende Vorfall beweisen mag. Seinen Roman: „Der Amerikamüde“ hatte ihm (1856) der Verleger Meidinger in Frankfurt am Main abgekauft. Kürnberger hatte ihm eben die ersten Bogen Manuskript abgeliefert, da sagte Meidinger: „Sputen Sie sich, sputen Sie sich nur, lieber Freund; wir müssen sehen, möglichst bald auf dem Markt zu erscheinen, denn ich möchte mit Ihrem Roman den Schaden gut machen, den ich mir mit Scheffels „Ekkehard“ zugefügt habe.“ Da sah ihn Kürnberger groß an und sagte: „Mein lieber Herr Meidinger, ich sage Ihnen, daß Ihr und mein Name längst vergessen sein werden,

wenn man Scheffels „Ekkehard“ noch in allen Ecken Deutschlands lesen wird.“ Scheffels Roman fand bekanntlich nach seinem Erscheinen und noch viele Jahre nachher gar keine Beachtung; Kürnberger freilich hatte den Blick für solche Werke. Die Verleger und Redakteure, für die er schrieb, wissen manches seltsame Lied von seinen Eigenheiten zu singen. Dem einen schickte er ein Manuskript, gab aber dem Boten in einem Anfall grotesken Mißtrauens den gemessenen Auftrag, dasselbe mit der Rechten hinzureichen, aber nur, wenn er zugleich mit der Linken das Honorar in Empfang nehmen könne. Einem andern Redakteur hatte er einen Roman verkauft und dafür die erste Hälfte des Honorars, eine starke Summe, in Empfang genommen. Ohne ein Wort zu sagen, ergriff er das Geld, legte es in ein Fach seines Kastens, sperrte den Kasten zu, zog den Schlüssel ab, steckte ihn in die Hosentasche, knöpfte diese zu, schlug dann den Rock übereinander und knöpfte auch diesen von oben bis unten zu, kreuzte dann die Arme und stellte sich wie eine Schildwache aufrecht vor den Kasten hin. Erst nachdem er seinen Schatz so in Sicherheit gebracht, stand er Rede. (Nebenbei mußte die Veröffentlichung dieses Romans nach dem siebenten Kapitel abgebrochen werden, weil er sich mit der öffentlichen Sittlichkeit nicht vertrug.) Einem dritten Redakteur hatte er auf dringendes Zureden eine Novelle geschickt, ihm aber dazu einen langen Brief voll der beleidigendsten Vorbehalte geschrieben; er dürfe bei der Durchlesung des Manuskripts nicht rauchen, es auch in keinem Zimmer

leſen, wo geraucht werde, er dürfe es nicht mit bloßen Händen anfaſſen u. ſ. w., mit Rückſicht auf den möglichen Fall nämlich, daß er die Novelle zurückbekommen ſollte. Der beſagte Redakteur war überdies Jude, und gegen die Juden hatte Kürnberger eine in ihren Äußerungen oft geradezu drollige Antipathie. Jemand ſagte ihm einmal geſprächsweiſe: „Sie ſind ein Judenfreſſer.“ Da fuhr er wütend auf: „Wie können Sie ſagen, daß ich etwas ſo Abſcheuliches, Widerwärtiges, als ein Jude iſt, freſſen würde?“ Ein andermal ſaß er im Buchladen und es trat ein Herr ein, der bald wieder ging. „Wer iſt das?“ fragte Kürnberger. — „Das iſt der Redakteur Soundſo.“ — „Hm, hat der immer ſo geheißen?“ — „Nein, er hieß früher Kohn.“ — „Brr!“ Kurz darauf tritt ein anderer Kunde ein. Als er ſich wieder davongemacht hat, fragt Kürnberger abermals: „Wer war das?“ — „Der Romanſchriftſteller A. Mels.“ — „Mels. Wie hat der früher geheißen?“ — „Kohn.“ Kürnberger war durch dieſes Zuſammentreffen ſchon etwas gereizt, da will es das Ungefähr, daß ein junger Mann des Weges kommt, der unter dem Pſeudonym „Conimor“ erſt kürzlich ein recht pikantes Buch über die Wiener Theaterwelt geſchrieben hatte. — „Conimor, iſt das auch ein Name?“ fragt Kürnberger, als jener fort iſt. — „Nur ein Pſeudonym für Moriz Kohn,“ entgegnet der Buchhändler. Das war zu viel, grimmig ſtülpt ſich Kürnberger den Hut in die Stirne und ſtürzt ohne ein Wort des Grußes von dannen. Tags darauf ſitzt er wieder im grünſamtenen Winkel und ſagt

von ungefähr: „Sieh da, hat ſich jetzt die Tochter des israelitiſchen Oberkantors Sulzer irgend einen franzöſiſchen Journaliſten ergattert und ihn richtig geheiratet.“ — „Ich weiß es,“ entgegnet der Buchhändler, „Herrn Paul d'Abreſt, der mit ſeinem Familiennamen Kohn heißt.“ Da ſpringt Kürnberger in heller Empörung auf: „Was? ſchon wieder Kohn? Ich habe ſchon längſt ſo etwas gewittert, daß irgend einmal die ganze Menſchheit Kohn geheißen haben muß.“ Er konnte ſich über dieſe deprimierenden Entdeckungen ſehr lange nicht beruhigen.

Aber trotz dieſes Judenhaſſes verkehrte Kürnberger ſehr intim in einigen jüdiſchen Häuſern litterariſcher Färbung und war da wie zu Hauſe. Nur lief es nicht ohne gelegentliche Ausbrüche ſeiner ſpeziellen Idioſynkraſien ab. So ſah er einmal bei J. S. Tauber, dem Verfaſſer der „Quinten“ und der „Kunſt zu fabulieren“, das Töchterchen des Hauſes in ſeiner kindlicher Art ſich eine Privatunterhaltung bereiten, indem es ſich unter einem Tiſche einen Miniaturſalon einrichtete. Der Salon war recht geſchmackvoll, es fehlte ihm ſelbſt an einem Bilde nicht, denn die Kleine hatte darin ein Bildnis Ludwig Auguſt Frankls aufgehängt. Der Anblick der Züge dieſes von ihm gering geſchätzten Dichters entflammte den unduldſamen Kritiker zu heißem Zorn. „Wie?“ rief er, „und ich treibe mich da in einem Hauſe herum, wo die Kinder nicht erzogen werden, auf ſolche Schandbilder zu ſpucken, ſondern im Gegenteil noch Staat damit machen?“ Und in großer Aufregung eilte er fort, die Familie in

Bestürzung zurücklassend; er kam allerdings wieder, als seine Entrüstung verraucht war.

Ein Wurm, der vielleicht am stärksten an Kürnbergers Seele fraß, war die Unmöglichkeit, mit seinen dramatischen Werken auf die großen Bühnen zu gelangen. Vor vielen Jahren war wohl ein Stück von ihm im Theater an der Wien gegeben worden, aber ihn drängte es nach der Burg hin, sein groß angelegter „Catilina" pochte seit Jahren unwirsch im engen Pulte, zu dem er verdammt war, und auch Lustspiele brannten vor Begierde, auf den Brettern ins Leben zu treten. Laube und Dingelstedt konnten sich beide nicht entschließen, einen Versuch zu machen, obgleich sie seinen eingereichten Stücken eine Menge schöner Sachen nachzurühmen wußten. Eigentümlich ging es einmal Dingelstedt mit einem Lustspiel unter dem Titel: „Ein Schauspiel", das Kürnberger anonym durch einen Mittelsmann hatte einreichen lassen. Dingelstedt war in hohem Grade angeregt, fand die Fabel originell ersonnen, den Dialog glänzend, aber — er schloß damit, daß er den Dichter zu kennen wünsche. Da trat eines Tages Kürnberger bei ihm ein und: „Ich wußte es ja, daß Sie es sind!" rief ihm Dingelstedt entgegen, ehe jener noch ein Wort gesprochen. Er lobte das Stück sehr und schloß endlich ungefähr mit den Worten: „Und so, wie Sie jetzt dastehen, lieber Kürnberger, hoffe ich in möglichst kurzer Zeit Sie wieder da zu sehen, mit einem anderen Stücke, das mir die große Befriedigung gewähren wird, es in der Burg aufführen zu können." Da sah ihn Kürnberger

mit ſeinem kalten, ſtechenden Blicke an und ſprach langſam: „Dieſe Redewendung, Herr Baron, habe ich von Ihnen erwartet, . . . hier iſt jenes andere Stück.“ Griff in die Bruſttaſche und zog ein zweites Opus hervor. Da kam denn ſelbſt ein Dingelſtedt aus der Faſſung.

Kürnberger iſt im Krankenhauſe zu München geſtorben. Vor etwa fünfzehn Jahren war er einmal zu Wilhelm von Kaulbach gekommen. Ein Pavillon in deſſen Garten war ihm dabei zufällig aufgefallen. „Dieſes Gartenhaus iſt unbewohnt?“ bemerkte er. — „Ja,“ ſagte Kaulbach, „wollen Sie es vielleicht beziehen?“ Er ſcherzte wohl nur, aber Kürnberger ſagte in ſeiner einfachen Weiſe: „O ja.“ Und er zog ſofort hinein und wohnte darin gleich Jahre lang. Als Kaulbach ſtarb und die Witwe zu Zeiten nicht aus noch ein wußte, hatte Kürnberger noch immer wenigſtens ſeine Sachen, vierzehn Kiſten voll Schriften, Bücher u. dgl. im Gartenhauſe ſtehen. Da ſchrieb ihm die Witwe einmal flehentlich, er möchte doch endlich darüber verfügen, ſie müſſe das Haus räumen u. ſ. w., und ſo ließ er ſich ſeine vierzehn Kiſten ſchicken. Auch heuer wohnte er bei Frau von Kaulbach zu Gaſte, da überfiel ihn ſeine Krankheit — es heißt, eine Rippenfellentzündung — und nahm bald eine ſchlimme Wendung. Die vorgerückte Jahreszeit geſtattete ein längeres Verweilen im Gartenhauſe nicht, und ſo mußte der kranke Dichter ins Hoſpital überführt werden, das er nicht mehr verlaſſen ſollte. Er iſt nur 56 Jahre alt geworden . . . und wird jetzt, da er glücklich tot iſt, vielleicht in Mode kommen.

Hippolyt Schaufert.

24. Oktober 1886.

Das Burgtheater hat ein ganz gutes Gedächtnis, obgleich mancher lebende Theaterdichter ihm den Vorwurf des Gegenteils zu machen pflegt. Es hat bei Gelegenheit ſchon manchen Vergeſſenen, ja Toten wieder lebendig gemacht und das wurde ihm zuweilen gedankt, zuweilen auch nicht. Hippolyt Schaufert gehört zu dieſen zähen Auferſtehern, der arme Aſſeſſor von Germersheim, der nur geboren war, um zu ſterben, und in der kurzen Spanne Zwiſchenzeit eben nur genug leiſten konnte, um ein Bedauern über dieſes Schickſal zu erregen. Begreiflich genug, daß bei der jetzigen Kümmerlichkeit der deutſchen Bühnendichtung das Theater dieſem Bedauern ab und zu beredten Ausdruck verleiht und immer wieder den Nachlaß Schauferts durchwühlt, um ihm vielleicht noch etwas Lebensfähiges abzutrotzen. „Schach dem König", das herzhafte Luſtſpiel, wird auch wohl unter allen Umſtänden repertoirefähig bleiben. Hat doch ein Anfänger ſelten einen ſo guten Griff gethan; ſchon das Finden eines ſo echten Luſtſpiel-

ſtoffes, der überdies ganz neu anmutete, war etwas Auffallendes und nicht minder überraſchend der ſichere Inſtinkt, mit dem dieſer Stoff ausgenützt war. Noch dieſe Woche, bei der Wiederaufnahme des Stückes, hat ſich dieſer Eindruck merklich wieder eingeſtellt. Schlimmer iſt es dem Toten vor drei Jahren ergangen, als man zur Feier der Türkenniederlage jenes unglückſelige „1683, ein Schauſpiel aus der Geſchichte Wiens“ wieder abſtaubte und auf den Glanz eines Feſtſtückes herrichtete. Bernhard Baumeiſter als heldenmütiger Bäckergeſelle u. ſ. w., ſollte das nicht Unmögliches möglich machen? Es mißlang. Man erlebte nur ein rückſichtsvolles Echo jenes für den Dichter ſchrecklichen 2. Dezember 1869, an dem „1683“ zum erſtenmale gegeben worden. Das Publikum war damals grauſam, weil es enttäuſcht war. Es hatte dem Preisgekrönten ein neues Stück zugetraut und erhielt ein Machwerk, das ſelbſt im Jahre 1683 *vor* Chriſti Geburt durchgefallen wäre. Man konnte es kaum zu Ende ſpielen, im letzten Akte wurde ſchon jedes Wort mit Hohngelächter aufgenommen, die Zuſchauer gingen in hellen Haufen durch und auch der unglückliche Dichter floh aus dem Tempel, deſſen Muſen ihm zu Furien geworden waren, er floh mit Zurücklaſſung von Überrock und Galoſchen, die er ſich niemals wieder holte. Die Galoſchen Hippolyt Schauferts ſtanden monatelang in einem Winkel des Burgtheaters als düſtere Andenken an eine der traurigſten Folgen des Jahres 1683, und ſind ſpäter vermutlich von irgend einem Engländer für ſein Raritätenkabinett angekauft worden.

Nun, das Geſpenſt des armen Schaufert hüſtelt alſo jetzt wieder über den Michaelerplatz. Es tritt auch gewiß unſichtbar vor den Souffleurkaſten hin nach jedem Aktſchluß, und neigt dankend den langen Hals und den ſchwindſüchtigen Bruſtkaſten, die ſo fatal an Schiller erinnerten, dem ſich der Dichter mindeſtens gleich hielt. Und wenn der Vorhang zum letztenmale fällt, geht das litterariſche Geſpenſt gewiß auf den Petersplatz und will ſich, wie dazumal jeden Abend, in die gemütliche Kneipe „zur Schnecke" hinaufbegeben, in den erſten Stock, an den trauten Stammtiſch voll Hofſchauſpieler, Maler und Schriftſteller, auch Theaterkritiker, wo man ihm einſtmals, da es noch in Fleiſch und Bein (mehr Bein, ach! als Fleiſch) gewandelt, manchen Schabernack geſpielt. Denn dazu forderte der bedauernswerte Glückliche wahrhaftig unwiderſtehlich heraus. Der Mann war ein Opfer ſeines Glückes, er ging an der Gunſt ſeines Geſchicks zu Grunde. Wie viele Aſſeſſoren hat es ſchon in Germersheim gegeben und wie wenige unter ihnen haben einen großen Luſtſpielpreis des Burgtheaters gewonnen. Über Nacht ein berühmter Dichter, das iſt wie ein Schlaganfall — und Schaufert erholte ſich davon nicht mehr.

Er, der früher Germersheim höchſtens dann und wann verließ, um nach Mannheim ins Theater zu gehen, reiſte jetzt ins Burgtheater, um Schillers, Goethes und Kleiſts Erbſchaft anzutreten. Wenigſtens hielt er ſich für ihren Univerſalerben. Er wurde alsbald zur komiſchen Figur der hieſigen Kunſtkreiſe, beſonders als er nur erſt

zur Einsicht gelangt war, daß die Großstadt auch von einem großen Dichter eine gewisse Eleganz des äußeren Menschen erwarte. Nun begann er Orgien zu feiern in unmöglichen Hemdkragen, reich illustrierten Westen und rosenfarbenen oder schwefelgelben Handschuhen. Seine Beinkleider hätte nicht einmal Pegasus selber angezogen, so erbsengrün wären sie ihm erschienen, und Apollo hätte sich bekreuzigt vor seinen niederschmetternden Seidenhüten. Seine Naivität ist hier noch jetzt nicht vergessen. Als er z. B. das erstemal im Gasthause einen „Gottschewer" erblickte, beladen mit „Goldorangen" und „Sultanfeigen", wie sie auf den Pappelbäumen Germersheims nimmer wachsen, da rief er ganz entzückt: „Ja, das ist der Süden mit seinen Hesperidenäpfeln!" (Wörtlich.) Seine Begeisterung für den Gottschewer hätte man übrigens noch ertragen, aber noch mehr begeistert war er für sich und sein Genie. Schaufert war Allah und sein Prophet Mohamed in einer Person. Bald sprach er von nichts anderem mehr, und als sein Preisstück gefallen hatte, sprach er monatelang nur noch von der Großartigkeit dieser Dichtung. Als man ihn eines Abends dem berühmten Redakteur eines Blattes vorstellte, war das erste, daß er ihm über den Tisch hinüberrief: „Aber lieber X., Sie hätten doch eine Notiz bringen sollen, um das Wiener Publikum darauf aufmerksam zu machen, daß der berühmte Dichter Schaufert sich wieder in Wien befindet." Und als er gar an seinem „1683" arbeitete und längere Zeit wegen des besten Titels schwankte, hetzte er mit diesem Thema alles zu Tode, bis

er eines Abends mit dem triumphierenden Rufe hereingestürzt kam: „„1683“ wird es heißen!“ Als ob es ausgemacht wäre, daß die ganze Welt auf nichts warte, als auf dieſe erlöſende Botſchaft.

Da ſchließlich alles ſchon ganz nervös von dieſer Titelfrage war, verſuchte man ihn bisweilen loszuwerden. Eines Abends kam ein junger Hofſchauſpieler mit ſehr ſchlauer Miene an den Stammtiſch und flüſterte den Kumpanen zu: „Kinder, heut hab' ich euch einen guten Abend gemacht; ich habe Schaufert in den Keller zu Munſch beſtellt.“ Alles war entzückt, wie über einen ſchwer erwirkten Waffenſtillſtand, da ging aber auch ſchon die Thüre auf und der Dichter trat herein, mit der Bemerkung, er ſei bei Munſch geweſen, da aber niemand gekommen, habe er ſich aufgemacht, um bei der „Schnecke“ nachzuſehen. Einmal beſtand er da ein denkwürdiges Abenteuer mit jungen Nüſſen. Sie ſchmeckten ihm vorzüglich und er hörte den ganzen Abend nicht auf, ſich daran gütlich zu thun. Da gab ein Quidam einem anderen Quidam einen heimlichen Wink und ſagte: „Es iſt doch eigentlich eine Ungehörigkeit, daß der Wirt für eine ſolche Nuß zwanzig Kreuzer rechnet.“ Schaufert blickte ganz betreten auf. „Nein, ſo teuer ſind die Nüſſe doch nicht,“ entgegnete der andere (Schaufert atmete erleichtert auf und griff wieder nach einer Nuß), „wir haben ihm geſtern den Standpunkt klar gemacht und darauf ermäßigte er den Preis ſofort, das Stück koſtet jetzt nur noch achtzehn Kreuzer.“ Schaufert ließ die Nuß wieder fallen, ſie war zum Glück noch nicht

geknackt, er aß nicht mehr. Den ganzen Abend war er verstört, wollte sich's aber nicht merken lassen. Mittlerweile gab der Anstifter des Possens dem Zahlkellner einen Wink und befahl ihm, Herrn Schaufert die Nüsse zu achtzehn Kreuzer zu berechnen. Man weiß, daß ein Zahlkellner sich dergleichen nicht zweimal sagen läßt, und als es zum Bezahlen kam, fand Schaufert wirklich dreißig Nüsse zu achtzehn Kreuzer auf seiner Rechnung. Er war ganz außer sich, das war ihm weder auf seiner Assessors-, noch auf seiner Dichterlaufbahn jemals vorgekommen. „Aber meine Herren," rief er, „bei uns kriegt man ja für diese Summe einen ganzen Metzen Nüsse!" — „Ja," entgegnete man ihm, „aber nicht diesen Jahrgang."

Seitdem lebte er mit jenem Kellner in bitterer Feindschaft. Mit ihm und dem Hofschauspieler Berstl, der ihm zwar keine teuren Nüsse verkauft, aber viel böseres angethan hatte. In „1683" kommt nämlich ein gefangener Türke vor, der mit dem Strick um den Hals auf die Bühne geführt wird, wie ein Kalb. Diese Rolle war Herrn Berstl zugedacht, der sich aber lange dagegen sträubte, sich in dieser Weise herabwürdigen zu lassen, zu nicht geringer Entrüstung des Dichters, der es nicht gelten lassen wollte, daß irgend eine Erfindung seines Dichtergeistes irgend einen Hofschauspieler der Welt entwürdigen könne.

Nun, das sind vergangene Zeiten. Berstl ist tot, Schaufert ist tot, jener Kellner verschollen und sogar die „Schnecke" vom Erdboden verschwunden, niedergerissen,

*

um einem neuen Zinspalaſt Platz zu machen. Armes Dichtergeſpenſt, du haſt in der Nacht des 12. September 1883 deine „Schnecke“ umſonſt geſucht, und auch im Munſchkeller haſt du die alten Tiſchgenoſſen nicht gefunden und ich fürchte, du biſt damals Schlag Eins etwas verdrießlich wieder unter die Erde geſchlüpft. Erſt in der Nacht des 20. Oktober 1886 iſt dir eine Genugthuung dafür geworden; das Burgtheater hat deinem Andenken Beifall geklatſcht, und in jener Nacht haſt du ſüßer geruht, und ſeitdem iſt dir die Erde leichter.

Verlag von **Adolf Bonz & Comp.** in **Stuttgart.**

Sammlung illustrierter Erzählungen.

Arnold, Hans, Novellen. Illustr. v. W. Claudius. 3. Aufl. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.

— **Neue Novellen.** Illustr. v. W. Claudius 5. Aufl. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.

— **Fünf neue Novellen.** Illustr. v. W. Claudius. 4. Aufl. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.

— **Aprilwetter.** Neue Novellen. Illustr v. W. Schulz 4. Aufl. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.

— **Aus alten und neuen Tagen.** Neue Novellen. Illustr. v. W. Claudius. 4. Aufl. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.

— **Einst im Mai! und andere Novellen.** Illustr. v. W. Claudius. 4. Aufl. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.

— **Der Umzug und andere Novellen.** Illustr. v. W. Schulz. 4. Aufl. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.

— **Sonnenstäubchen.** Neue Novellen. Illustr. v. W. Schulz. 3. Aufl. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.

— **Lustige Geschichten.** Illustriert v. W. Schulz. 4. Aufl. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.

— **Maskiert und andere Novellen.** Illustriert von W. Claudius. 4. Aufl. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.

— **Ein neues Novellenbuch.** Illustriert von W. Claudius. 3. Aufl. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.

Ganghofer, Ludwig, Die Bachantin. Roman. Ill. v. A. F. Seligmann. 7. Aufl. 2 Bände. Geh. ℳ 8.—, geb. ℳ 10.—

— **Der laufende Berg.** Hochlandsroman. Ill. v. H. Engl. 9. Aufl. Geh. ℳ 5.—, geb. ℳ 6.—

— **Die Martinsklause.** Roman aus dem 12. Jahrhundert. Illustriert von A. F. Seligmann. 7. Aufl. 2 Bände. Geh. ℳ 10.—, geb. ℳ 12.—

— **Der Klosterjäger.** Hochlandsroman. Illustr. von H. Engl. 16. Aufl. Geh. ℳ 5.—, geb. ℳ 6.—

— **Schloß Hubertus.** Roman. Ill. v. H. Engl. 10. Aufl. 2 Bände. Geh. ℳ 10.—, geb. ℳ 12.—

— **Edelweißkönig.** Eine Hochlandsgeschichte. Ill. v. H. Engl. 7. Aufl. Geh. ℳ 4.—, geb. ℳ 5.—

— **Der Unfried.** Ein Dorfroman. Illustr. v. H. Engl. 5. Aufl. Geh. ℳ 4.—, geb. ℳ 5.—

— **Der Jäger von Fall.** Eine Hochlandsgeschichte. Ill. v. H. Engl. 6. Aufl. Geh. ℳ 3.50, geb. ℳ 4.50.

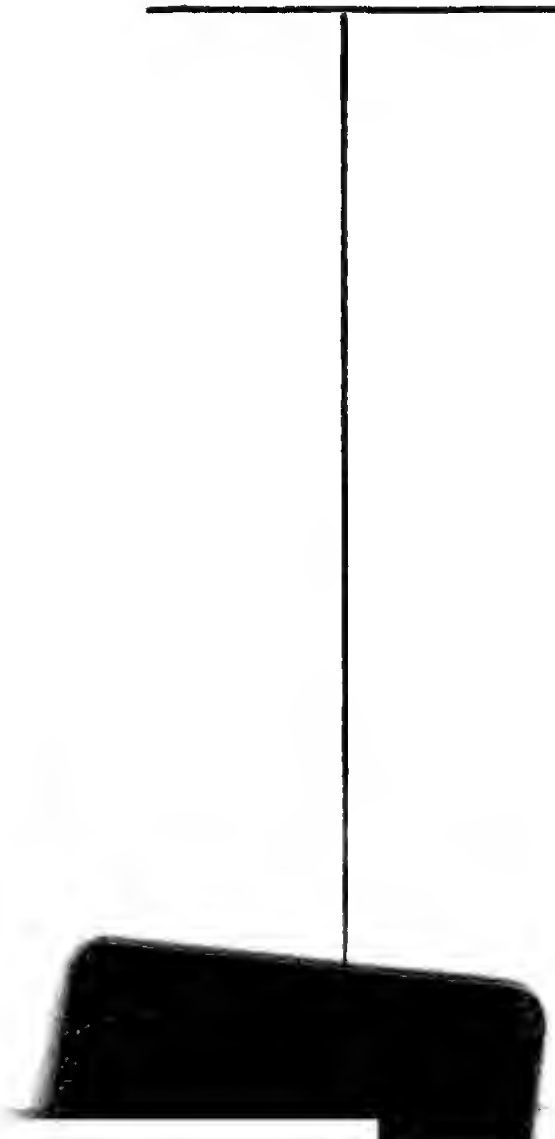
— **Der Herrgottschnitzer von Ammergau.** Eine Hochlandsgeschichte. Illustr. v. H. Engl. 5. Aufl. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.

Ganghofer, Rachele Scarpa. Novelle. Illustr. v. R. F. Seligmann. 5. Aufl. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.
— **Der Besondere.** Eine Hochlandsgesch. Ill. v. H. Engl. 2. Aufl. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.
— **Die Fackeljungfrau.** Eine Bergsage. Illustr. v. R. F. Seligmann. 2. Aufl. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.
— **Bergluft.** Hochlandsgeschichten. Illustr. v. Hugo Engl. 4. Aufl. Geh. ℳ 4.—, geb. ℳ 5.—
— **Ulmer und Jägerleut'.** Hochlandsgeschichten. Ill. von H. Engl. 2. Aufl. Geh. ℳ 4.—, geb. ℳ 5.—
— **Oberland.** Erzählungen a. d. Bergen. Ill. v. Hugo Engl. 3. Aufl. Geh. ℳ 4.—, geb. ℳ 5.—
— **Es war einmal ...** Moderne Märchen. Illustr. von verschiedenen Künstlern. 3. Aufl. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.
— **Tarantella.** Novelle. Illustr. v. R. F. Seligmann. 8. Aufl. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.
Hansjakob, H., Waldleute. Erzählungen. Illustr. v. W. Hasemann. 4. Aufl. Geh. ℳ 4.—, geb. ℳ 5.—
— **Der steinerne Mann von Hasle.** Erzählung. Ill. von C. Liebich. 3. Aufl. Geh. ℳ 4.—, geb. ℳ 5.—
— **Erinnerungen einer alten Schwarzwälderin.** Illustr. v. W. Hasemann. 3. Aufl. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.
— **Erzbauern.** Erzählungen. Illustr. von Hugo Engl. Geh. ℳ 5.—, geb. ℳ 6.—
Heyse, Ludwig, Die Althofleute. Roman. Ill. v. W. Schulz. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.
— **Regenbogen.** Sieben heitere Geschichten. Illustr. v. W. Schulz. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.
Kaden, Woldemar, Rotes Blut und andere Geschichten aus Südtalien. Illustr. v. F. Matania. 2. Aufl. Geh. ℳ 4.—, geb. ℳ 5.—
Steinhausen, H., Entsagen und Finden. Drei Geschichten. Illustr. v. W. Claudius. 2. Aufl. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.
Steub, Ludwig, Die Rose der Sewi. Eine ziemlich wahre Geschichte aus Tirol. Illustr. v. H. Engl. 2. Aufl. Geh. ℳ 2.—, geb. ℳ 3.—
Villinger, H., Aus unserer Zeit. Geschichten. Illustr. v. C. Liebich. 2. Aufl. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.
— **Aus dem Badener Land.** Geschichten. Illustr. v. C. Liebich. 3. Aufl. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.
— **Das dritte Pferd und andere Geschichten.** Illustr. v. C. Liebich. 3. Aufl. Geh. ℳ 3.—, geb. ℳ 4.20.
— **Die Thalkönigin.** Eine Geschichte. Illustr. von C. Liebich. Geh. ℳ 2.40, geb. ℳ 3.60.
Voß, R., Die Rächerin und andere römische Novellen. Illustr. von R. F. Seligmann. 3. Aufl. Geh. M. 3.—, geb. ℳ 4.20.

Digitized by Google

PT 2355 .H77 W5 1899 C.1
Wiener Totentanz
Stanford University Libraries
3 6105 037 746 885

PT
2355
H77W5
1899

Stanford University Libraries
Stanford, California

Return this book on or before date due.